المنظمة العربية للترجمة

جاك رانسيير

سياسة الأدب

ترجمة

د. رضوان ظاظا

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

لجنة الآداب والفنون:

فواز طرابلسي (منسقاً)
علي الكنز
بهاء طاهر
فيصل دراج

المنظمة العربية للترجمة

جاك رانسيير

سياسة الأدب

ترجمة

د. رضوان ظاظا

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
رانسيير، جاك
سياسة الأدب/ جاك رانسيير؛ ترجمة رضوان ظاظا.
318 ص. ـ (آداب وفنون)
ببليوغرافيا: ص 307 ـ 308.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1784-6
1. الأدب ـ فلسفة. 2. السياسة في الأدب. أ. العنوان. ب. ظاظا، رضوان (مترجم). ج. السلسلة.
844

Jacques Rancière
Politique de la littérature

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2090 1103 ـ لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2407 2034 ـ لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2010

المحتويات

مقدّمة المترجم

يُعَدُّ جاك رانسيير واحداً من أهمّ الفلاسفة المعاصرين في أوروبا، وأعماله هي من المراجع الأساسية في الفكر الفلسفيّ الفرنسيّ والإنسانيّ اليوم.

وجاك رانسيير من مواليد عام 1940، وهو خرّيج دار المعلّمين العليا في باريس وأستاذ في جامعة باريس الثامنة (جامعة سان دوني). وكان رانسيير أحدَ تلامذةِ الفيلسوف الماركسيّ لويس ألتوسير (Louis Althusser) واشترك معه في تأليف الكتاب الجماعي **قراءة رأس المال** (*Lire le capital*) مع إيتيان باليبار (Etienne Balibar) وبيار ماشيري (Pierre Macherey) وغيرهما. لكنّه لم يلبث أن ابتعدَ عن فكرِ أستاذه فكتب عام 1974 **دَرْسُ ألتوسير** (*La leçon d'Althusser*) منتقداً نهجه. ونَشَّطَ في السبعينيات، مع مجموعةٍ من المثقّفين، تجمُّعاً باسم «ثورات منطقية» (révoltes logiques)، ضدّ التمثيلِ الاجتماعيّ التقليديّ. ولقد جُمِعَتْ في ما بعد كلُّ مقالات رانسيير في مجلّةِ هذا التجمُّع وصدرت عام 2003 في كتابٍ يحملُ عنوان **مشاهد الشعب** (*Les scènes du peuple*). وفي الوقت نفسه بدأ اهتمامُ رانسيير بحركةِ التحرُّرِ العمّالية وبالاشتراكيين الطوباويين في القرن التاسع عشر (وبخاصّةٍ إيتيان كابيه (Etienne Cabet) المحامي والسياسي الفرنسي

الذي عاش السنوات الأخيرة من حياته في الولايات المتحدة مما استدعى سفر رانسيير مرّات عديدة إلى هناك). من هذه الاهتمامات خرجَ رانسيير برسالة دكتوراه دولة صدرت لاحقاً بعنوان **ليلُ البروليتاريين. محفوظاتُ الحلُمِ العمّاليّ.** (*La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*).

وترتكزُ فلسفةُ رانسيير على مسألة التحَرُّرِ. فهو يرفضُ التمييزَ القديم بين «العالِم» و«الجاهل»، وبين «مَن يشرحون» والحشودِ التي تستمعُ إليهم، ويدعمُ بشدّةٍ فكرةَ مشاركةِ الجميعِ في ممارسة الفكر. وهو لا يكفُّ عن تكرار أنّ «غيرَ القادرين قادرون» في كتابه **معلّمٌ جاهلٌ** (*Maître ignorant*) (1987). ولا يتطلّبُ أمرُ اكتشافِ قُدُراتهم وكفاءاتهم إلاّ مجرّد «تغيير موضع النظر».

ولقد أمضى جاك رانسيير حياته سابحاً عكسَ التيّار ورافضاً العالَمَ كما هو عليه وساعياً إلى إيجادِ طريقةٍ خاصّةٍ به لنقلِ معرفته ورؤيته للعالَم. فالسياسةُ، بحسب رأيه، ليست صراعاً على السلطة فحسب، بل هي «تقسيمٌ للعالم المحسوس» ومواجهةٌ حول أساليب رؤيةِ الواقع وتنظيمه. ويرى رانسيير أنّ الديمقراطيةَ ليست شكلَ الحكمِ التمثيليّ ولا نمط المجتمع القائم على الاقتصاد الرأسماليّ الحرّ وسوقه، كما إنّها ليست حكمَ المخوَّلين بالحكم من أصحاب الألقاب والثروات والأنساب وحُماة الأديان والعلماء والخبراء. فهو يرى أنّ على كلّ معالم التفوّقِ هذه أنْ تزولَ وأنْ تحلَّ المساواة مكانها لتتشكَّلَ الجماعةُ السياسيةُ الحقّة. والديمقراطيةُ، بهذا المعنى، تصبحُ الأساسَ الذي تقومُ عليه السياسة لا غايتها. ومن ثم فالديمقراطية، وفقاً لرانسيير، هي سلطةُ أيِّ إنسانٍ كان، أي الجميع من دون تفرقة ومن دون مراعاة أيّ تراتبية. والديمقراطية ليست في قيامِ السلطةِ بالعملِ لمصلحةِ أكبر عددٍ من الناس، بل أنْ يقومَ أكبرُ

عددٍ من الناس بالاهتمامِ بمصالحهم المشترَكَة بينهم. والفعلُ الديمقراطيّ الأساسيّ عنده يكمنُ في ابتداعِ كلماتٍ تُتيحُ لمَنْ لمْ يكُنْ يُحسَبُ لهم أيّ حسابٍ أنْ يدخلوا في الحساب، وبالنتيجة يؤسّسُ الكلامُ الديمقراطيُّ تجمُّعاتٍ جديدةً تُتاحُ فيها «لأيٍّ كان» فرصةَ إسماع صوته وأنْ يُسَمّى باسمه.

لقد سارَتْ اهتماماتُ رانسيير الفكرية والسياسية والفلسفية جنباً إلى جنب مع اهتماماته الجمالية والأدبية. فقد كان عاشقاً للفنّ السابع وأحدَ أهمّ المقرَّبين من مجلة **دفاتر السينما** (*Les cahiers du cinéma*) وله عددٌ من الدراسات في علاقة علم الجمال بالسياسة أوّلها كتاب **رحلاتٌ قصيرة إلى بلاد الشعب** (*Courts voyages au pays du peuple*) وهو بشكلٍ ثلاث قصصٍ فلسفيةٍ قصيرة تعالجُ هذه المسألة. والكتاب الذي نُقَدّمُ ترجمته إلى القارئ العربيّ هنا مثالٌ واضحٌ على هذا الاهتمام الجدّيّ بتلك العلاقة.

حول سياسة الأدب

يتعلّقُ الأمرُ بإظهار أنّ للأدبِ شكلاً سياسياً خاصّاً به، إذ يرى رانسيير أنّ الأدبَ يتميّزُ بشكلٍ من أشكال الديمقراطية، بمعنى أنّه يُحَيِّدُ عدداً من التراتبيات التي كانت في ما مضى تُمَيّزُ بين الممارسات النبيلة لفنّ الكتابة وغيرها. فقد كان سائداً في الماضي نظامٌ تراتبيّ يُحَدّدُ ما ينتمي إلى الفنّ وما يجبُ أنْ يُقصى منه، ويحدّدُ الأجناسَ والموضوعاتِ والتعابيرَ النبيلة وغيرَ النبيلة. وشهدتْ ولادةُ الأدبِ الحديث في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر نهايةَ هذا النظام وتحطيمه، فصارت كلُّ الموضوعاتِ صالحةً وهيمنتِ الروايةُ، وكانت جنساً هامشياً من قبل، وكذلك القصيدةُ الغنائية أي الخالية من أيّ «فعلٍ». كما يرى رانسيير أنّ هذا الأدبَ

الحديثَ لم يكنْ نتاجَ إرادةٍ تسعى إلى التأثيرِ في إرادةٍ أخرى، أي إنَّ الكلامَ لم يعدْ حاملَ قصدٍ ونيّةٍ، بل هو كلامُ الأشياء الصامتة البكماء. وهذا ما تشهدُ عليه رواياتُ بلزاك حيثُ يرتسمُ تاريخُ المجتمع بأكمله على الجدرانِ والأثاثِ والثياب. وما هذا إلاّ دحضٌ للكلام السياسيّ المقصودِ والمتعمَّد. وحين أعلنَ فلوبير أنّ الموضوعَ لم يعدْ أمراً مهمّاً وأنّ على العمل الأدبيّ أنْ يقفَ على قدميه بفعلِ القوّةِ الداخلية لأسلوبه فحسب، فقد اعتُبِرَ كلامُه هذا تعبيراً عن نزعةِ الفنّ للفنّ وعن ميلٍ أرستقراطيٍّ ما. لكنّ الأمرَ عند معاصريه كان مخالفاً لهذا الاعتبار. فالتصريحُ بأنّ الأسلوبَ وحده وبحدّ ذاته طريقةٌ مطلقةٌ في رؤيةِ الأشياء يعني، تحديداً، أنّ الجُودةَ الأدبيةَ لم تعُدْ مرتبطةً بجودةِ الموضوعات وأنّ بابَ الأدبِ صارَ مفتوحاً أمام الحياةِ العاديةِ والأشخاصِ العاديين.

إنّ سياسةَ الأدب، كما يراها رانسيير، هي فوق سياسة: بمعنى أنّها، من جهةٍ، تقومُ بتأويلِ الأدلّةِ المكتوبة على أيّ جسمٍ وَفقَ منطقٍ «ديمقراطيّ» يستنتجُ وجودَ مساواةٍ مبدئيةٍ بين أيِّ شخصٍ كان وأيّ شيءٍ كان، ومن جهةٍ أخرى فإنّها تحلّ الأجسامَ من أيّ دلالةٍ نريدُ تحميلها إياها، بما فيها السياسية، فهي ليست «سياسة الكتّاب». ويرمي رانسيير في عمله إلى إظهار أنّ الأدبَ ليس وسيلةً يقترحُ الكتّابُ من خلالها مواقفَ سياسيةً والتزاماتٍ سياسيةً فحسب، بل إنّ للأدبِ شكلاً من أشكالِ السياسة خاصّاً به. ويفترضُ ذلك أنّ السياسةَ لا تعني ببساطةٍ ممارسةَ السلطة أو الصراعَ عليها، بل التشكيلَ المحسوسَ لعالَمٍ مشترَكٍ وللذوات التي تسكنه ولقُدُراتهم.

إنّ هذا الكتاب هو عبارةٌ عن مجموعةٍ من الدراسات المتفرّقة التي تنضوي تحت جناح عنوان الكتاب وموضوعه الجامع. ولقد نشر رانسيير هذه الدراسات في مجلاّتٍ أو ألقاها في ندواتٍ ولقاءاتٍ

علميةٍ خاصّة في الفترة الواقعة بين عام 1979 وعام 2006، ثمّ عاد إليها وأدخل عليها تعديلاتٍ تتفاوتُ في أهمّيتها وضمّها في الكتاب الذي بين أيدينا.

والحقُّ أنّ نَقلَ هذا العملِ إلى العربيةِ لم يكنْ بالأمرِ السهل على الإطلاق. فعنوانه قد يوحي بالعلاقة بين الأيديولوجيا والسياسة من جهة وبين الأدب من جهةٍ أخرى، وذلك من منظور مفهوم الانعكاس التقليديّ على سبيل المثال. لكنّه، بالأحرى، في فلسفةِ السياسة وفلسفة الأدب ويعالجُ العلاقةَ بينهما بطريقةٍ غير مألوفةٍ وبلغةٍ تعتمد التجريد أحياناً، ما يدفعُ عمليةَ الترجمة في بعض المواقع إلى تُخومِ الاستحالة أو يكاد. ولقد ساعدنا في عملِنا اطّلاعُنا على الأدب العالَميّ وشغفُنا به. لكنّ لغةَ فلسفةِ الأدب ليست لغةَ النقدِ الأدبيّ. وصعوبةُ استشفافِ قصدِ الكاتبِ أحياناً من بعض التلميحات أو الألفاظ دفعتنا إلى الاجتهاد، بعد البحث والتمحيص، حيث كان لا مناص لنا من ذلك. ولقد لجأنا، كلّما دَعَتِ الحاجةُ، إلى الحواشي لتقديم الشروح والإيضاحات إلى القارئ الكريم، حرصاً منّا على نقل النصّ ومفاهيمه إليه بشكلٍ مُرضٍ ورغبةً منّا في توضيح بعض جوانبه وتلميحاته.

ومن بين أهمّ أعمال جاك رانسيير نذكر:

Gauny, Louis Gabriel. *Le philosophe plébéien*. Textes présentés et rassemblés par Jacques Rancière. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 1985.

Rancière, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: Osiris, 1990.

———. *La chair des mots: Politique de l'écriture*. Paris: Galilée, 1998.

———. *Courts voyages au pays du peuple*. Paris: Le Seuil, 1990.

———. *La haine de la démocratie*. Paris: La Fabrique, 2005.

———. *L'inconscient esthétique*. Paris: La Fabrique, 2001.

———. *La leçon d'Althusser*. Paris: Gallimard, 1975. (Collection idées; 294)
———. *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987.
———. *Mallarmé: La politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
———. *La mésentente: Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.
———. *La parole ouvrière: 1830-1851*. Avec Alain Faure. Paris: Union générale d'éditions, 1976. (10/18)
———. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
———. *Le philosophe et ses pauvres*. [Paris]: Fayard, 1983.
———. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

د. رضوان ظاظا

الجزائر ـ تشرين الأوّل/ أكتوبر 2009

فرضيات

سياسة الأدب

ليست سياسة الأدبِ سياسةَ الكتّاب. فهي لا تتعلّقُ بالتزاماتهم الشخصية في صراعات عصرهم السياسية أو الاجتماعية. كما إنها لا تتعلّقُ بالطريقةِ التي يصوّرون بها البِنى الاجتماعية والحركات السياسية أو الهويّات المتنوّعة في كتُبِهم. إنّ تعبيرَ «سياسة الأدب» يعني أنّ الأدبَ يُمارسُ السياسةَ بوصفه أدباً. وهو يفترضُ عدمَ وجود أيّ داعٍ للتساؤلِ عمّا إذا كان على الأدباءِ ممارسةُ السياسة أو بالأحرى تكريسُ أنفسهم لصفاءِ فنِّهم، وأنّ لهذا الصفاء نفسِه علاقةً بالسياسة. إنّه يفترضُ وجودَ صلةٍ جوهريةٍ بين السياسة، بوصفها شكلاً خاصّاً من أشكال الفعلِ الجماعيّ، والأدبِ بوصفه ممارسةً محدَّدَةً لفنّ الكتابة.

إنّ عرضَ المشكلةِ بهذه الطريقة يجعلُ لزاماً علينا توضيح حدودِها. وهذا ما سأفعله باختصارٍ أوّلاً في ما يختصّ بالسياسة، إذ غالباً ما يتمُّ الخلطُ بينها وبين ممارسةِ السلطة والصراع على السلطة. لكنْ لا يكفي وجودُ السلطةِ لتكونَ هناك سياسة، كما لا يكفي وجودُ قوانين تنظمُ الحياة الجماعية. بل يجبُ أنْ تكونَ هناك صياغةٌ لشكلٍ محدَّدٍ من الجماعة، فالسياسةُ هي تأسيسُ مجالٍ خاصّ من الخبرة يَفترضُ وجودَ أغراض عامّةٍ ويُنظَرُ فيه إلى البعضِ على أنّهم قادرون على تحديد هذه الأغراض والمحاجّة بشأنها. غير أنّ هذا التأسيسَ

ليس مُعطى محدَّداً يرتكزُ على ثابتٍ أنثروبولوجيّ. فالمُعطى الذي تستند السياسةُ إليه مُتَنازَعٌ عليه دوماً. وهناك عبارةٌ مشهورةٌ لأرسطو تقولُ إنّ البشرَ مخلوقاتٌ سياسيةٌ لأنّهم يتمتّعون بميزةِ الكلام الذي يسمحُ بالحديث عن العدلِ وعن الظلم، بينما لا تملكُ الحيوانات سوى الصوت الذي يُعبّرُ عن اللذّة أو الألم. وتتعلّقُ المسألةُ برمّتها بمعرفةِ مَنِ المؤهّلِ للتمييزِ بين كلام المُداولة وبين التعبيرِ عنِ الانزعاج. ومن ثم، وبمعنى ما، فإنّ النشاطَ السياسيّ كلّه صراعٌ لتحديدِ ما هو كلامٌ وما هو صراخ، أي لرسم الحدودِ الملموسةِ التي تتثبّتُ من خلالِها القدرةُ السياسية. إذ ترى جمهوريةُ أفلاطون أنّ الحِرَفيين لا يملكون الوقتَ الكافي للقيامِ بأيّ شيءٍ آخر عدا عملهم، فشغلهم وبرنامج عملهم ومقدراتهم التي جعلتهم يتكيّفون مع وضعهم تمنعهم من ممارسة هذا النشاطِ الإضافيّ المتمثّلِ بالنشاطِ السياسيّ. غير أنّ السياسةَ تبدأُ تحديداً حين تُصبحُ هذه الاستحالةُ موضعَ تساؤلٍ، أي حين يجدُ أولئك الذين لا يملكون الوقتَ للقيام بأيّ شيءٍ آخر عدا عملهم هذا الوقتَ الذي لا يملكونه لِيُثْبِتوا أنّهم كائناتٌ ناطقةٌ هي جزءٌ من عالم مشترك، لا حيواناتٍ هائجةً أو متوجّعة. ويُشَكّلُ هذا التقسيمُ، وإعادةُ التقسيم، للأمكنة وللأوقات وللمواقع وللهويات وللكلامِ وللصخبِ وللمرئيّ ولغيرِ المرئيّ ما أُسَمّيه بتقاسمِ العالم المحسوس. ويُعيدُ النشاطُ السياسيّ صياغةَ هذا العالم المحسوس، فيضمُّ إلى ما هو عامّ أغراضاً جديدةً وأفراداً آخرين ويجعلُ مرئياً ما لم يكنْ كذلك ومسموعاً ككلام كائناتٍ ناطقةٍ ما لم يكن يُعتَبَرُ إلاّ صخبَ حيواناتٍ ضاجّة.

يعني تعبيرُ «سياسة الأدب» إذاً أنّ الأدبَ يتدخّلُ بوصفه أدباً في هذا التقسيم للأمكنة وللأوقات وللمرئيّ ولغير المرئيّ وللكلام وللصخب. فهو يتدخّلُ في تلك العلاقة بين ممارساتٍ وأشكالٍ من المرئيات وأساليبَ في القول تَقسِمُ عالَماً مشترَكاً أو عوالمَ مشترَكة.

وتتمثّلُ المسألةُ الآنَ بمعرفةِ معنى «الأدب بوصفه أدباً». إذ لا يُعَدُّ مصطلحُ «الأدب» مصطلحاً عابراً للتاريخ يُشيرُ إلى مجملِ نتاج فنون الكلام والكتابة، فالكلمةُ لم تكتسب معناها المعروف اليوم إلا في وقتٍ متأخّر. فلقد فقدَت معناها القديم كمعرفةٍ خاصّةٍ بالمتعلّمين في القرن التاسع عشر وحسب في أوروبا، وصارت تعني فنّ الكتابة بحدّ ذاته. ويُعدُّ كتابُ مدام دو ستال (Madame de Staël) الذي يحملُ عنوان: **الأدبُ من خلال علاقته بالأعراف الاجتماعية** (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*)، والصادر عام 1800، كبيانٍ لهذا الاستعمال الجديد للكلمة في معظم الأحيان. ومع ذلك تصرّفَ العديدُ من النقّادِ وكأنّ الأمرَ يتعلّقُ باسم لشيءٍ آخر، فراحوا يبحثون عن علاقةٍ بين أحداثٍ وتياراتٍ سياسيةٍ محدّدةٍ تاريخياً ومفهوم لازمنيّ للأدب. وحاولَ آخرون أخذَ تاريخية مفهوم الأدب بعين الاعتبار، لكنّهم فعلوا ذلك بشكلٍ عامّ من خلال مقياس الحداثة. إذ يُحدِّدُ هذا الأخيرُ الحداثةَ الفنّيةَ بوصفها القطيعةَ التي يُحْدِثُها كلُّ فنٍّ مع عبودية التمثيل (représentation) ـ التي كانت تجعلُ منه أداةَ تعبيرِ مرجعٍ خارجيّ ـ والتركيزَ على مادّيته الخاصّة به. ومن ثمّ فقد قُدِّمَتِ الحداثةُ الأدبيةُ على أنّها استعمالُ صيغةٍ غيرِ مُتعَدّيةٍ للغة مقابلَ استعمالها التواصليّ. وكان ذلك، لتحديد العلاقة بين السياسة والأدب، معياراً إشكالياً إلى حدٍّ بعيدٍ سرعان ما قادَ إلى مأزقٍ: إمّا مقابلةُ استقلاليةِ اللغة الأدبية باستعمالٍ سياسيّ هو بمثابةِ تسخيرٍ لها، أو التأكيدُ بقوّةٍ على تضامنِ الصيغةِ غيرِ المتعدّيةِ للأدب ـ بوصفها تأكيداً على أولويةِ الدالّ المادّية ـ والعقلانيةِ المادّية للممارسة الثورية. ويقترحُ سارتر في كتابه **ما الأدب؟** شكلاً من أشكال الاتفاق بالتراضي وذلك من خلال مقابلةِ الصيغةِ الشعرية غيرِ المتعدّية بالصيغةِ الأدبية المتعدّية. فالشعراءُ، على حدّ قوله، يستعملون الكلماتِ كأشياء، وحين كتبَ رامبو «أيّ روحٍ

تخلو من العيوب؟» فمن الواضح أنه لم يطرحْ أيَّ سؤالٍ بل جعلَ من الجملةِ مادّةً غير شفّافةٍ هي أشبهُ بسماء صفراء للرسّام تنتوري[1] (Tintoret). فلا معنى إذاً للكلام عن الالتزام في الشعر. زدْ على ذلك أنّ الكتّابَ يتعاملون مع الدلالات (significations)، إذ يستعملون الكلماتِ كأدوات تواصلٍ ومن ثمّ يجدون أنفسهم، شاءوا أم أبوا، مُلزَمين في ما تحمله مهمّةُ بناءِ عالمٍ مشتركٍ من أعباء.

لم يحلّ هذا الاتفاق بالتراضي، ومن سوء الطالع، أيَّ مشكلةٍ على الإطلاق، فما إنْ رسّخَ سارتر التزامَ النثرِ الأدبيّ في استعماله للغة، حتى تحتّمَ عليه تفسيرُ سبب قيامِ كتّابٍ مثل فلوبير باستبعاد شفافيةِ اللغةِ النثرية وتحويلِ أداة التواصلِ الأدبيّ إلى غايةٍ بحدّ ذاتها. فلم يجد مناصاً من تبرير ذلك باقترانِ العُصابِ الشخصيّ لفلوبير الشابّ بالواقع الكئيبِ لصراعِ الطبقاتِ في عصره. فكان عليه من ثمّ البحثُ خارج الأدبِ عن خاصّيةٍ سياسيةٍ (une politicité) للأدب كان يدّعي تأسيسها في استعمال الأدبِ الخاصّ للغة. ولا تُعَدُّ هذه الحلقةُ المُفْرَغَةُ خطأً فردياً، بل ترتبطُ بالرغبة في تأسيسِ خصوصيةِ الأدب على اللغة. وترتبطُ هذه الرغبةُ نفسُها بالأفكار التبسيطيةِ عن الفنون التي أشاعتها الحداثةُ، إذ أرادت تأسيسَ استقلاليةِ الفنون على مادّيتها الخاصّة، ومن ثم فرضَ وجودِ خصوصيةٍ مادّيةٍ للغة الأدبية. لكنْ تبيَّنَ أنّ هذه الأخيرةَ لا يمكنُ الوقوعُ عليها، إذ ما فتئتِ الوظيفةُ التواصليةُ والوظيفةُ الشعريةُ للغة تتشابكان سواءً في عملية التواصلِ العاديةِ - المليئةِ بالصور البيانية - أم في الممارسة الشعرية التي تُتقنُ

[إن الهوامش المشار إليها بأرقام تسلسلية هي من أصل الكتاب، أما تلك المشار إليها بـ (*) فهي من وضع المترجم].

(1) Jean-Paul Sartre, «*Qu'est ce que la littérature?*,» dans: Jean-Paul Sartre, *Situations II* (Paris: Gallimard, 1947-1948), p. 69.

تحويلَ البلاغات (énoncés) الفائقةِ الشفافية وتسخيرَها لمصلحتها. ولا شكّ أنّ بيتَ رامبو، «أيّ روح تخلو من العيوب؟»، لا يستدعي أيّ عملية إحصاءٍ لحصر عدد الأرواح التي تستوفي هذا الشرط. ومع ذلك، لا يمكننا أنْ نستنتجَ، كما فعل سارتر، أنّ الاستفهامَ في هذا البيت «ليس دلالةً وإنما مادّة»(2). ذلك لأنّ هذا الاستفهامَ المزيّف يشتركُ مع الأفعالِ العادية للغة في العديدِ من السِمات. فهو لا يخضعُ لقوانين النحو وحسب، بل أيضاً لاستعمالِ بلاغيّ شائع للجمل الاستفهامية والتعجّبية راسخٍ في البلاغةِ الدينيةِ التي وَسَمتْ رامبو: «من منّا بلا خطيئة؟»، «منْ كان منكم بلا خطيئةٍ فليرْمِها بحجر!». وإنْ كان الشعرُ يبتعدُ عن عملية الاتّصالِ العادية فليس من خلال صيغةٍ غيرِ متعدّيةٍ تلغي الدلالة، وإنما من خلال القيام بعملية وصلٍ بين نظامين في المعنى: فمن جهة، تُعَدُّ عبارةُ «أيّ روحٍ تخلو من العيوب؟» جملةً «عادية» في مكانها المناسب ضمن قصيدةٍ تنزعُ إلى اتّخاذ شكل «محاسبة الضمير». لكنّها أيضاً، ومن خلال صدى عبارة «ألا أيتها الفصول، ألا أيتها القصور!» الذي يتردّد فيها، جملةٌ ـ لغزٌ: أي إنها «لازمةٌ ساذجة» كتلك التي يستعملها الأطفالُ للعَدّ في لَعِبِهم (comptines) أو التي في الأغاني الشعبية، وهي أيضاً «نداءُ الشاهدِ على تفتُّحِ فكره» وبروزِ هذا «المجهولِ» ـ المدعوّ إلى إعطاءِ معنى وإيقاعٍ جديدَين للحياةِ الجماعيةِ ـ في عبارات اللغةِ المبتذَلَة وفي هدهدةِ لازمات لَعِبِ الأطفال الخالية من المعنى.

وهكذا فإنّ تميُّزَ عبارة رامبو لا يعودُ إلى استعمالٍ خاصٍّ لا تواصليّ للغة، وإنما إلى علاقةٍ جديدةٍ بين الخاصّ وغير الخاصّ، بين النثريّ والشعريّ. إذ لا تأتي الخصوصيةُ التاريخية للأدب من

---

(2) المصدر نفسه، ص 69.

حالةٍ معيّنةٍ للغة أو من استعمالٍ معيَّنٍ لها، بل من توازنٍ جديدٍ لقُدُراتِها ومن أسلوب جديدٍ تتبدّى من خلاله لتجعلك ترى وتسمع. وباختصارٍ شديد، فإنّ الأدبَ نظامٌ جديدٌ في تعَرُّفِ (identification) فنّ الكتابة. ونظامُ تَعَرُّفِ فنٍّ من الفنون هو منظومةُ العلاقات القائمة بين ممارساتٍ، وأشكال الرؤية (formes de visibilité) في هذه الممارسات، وأوجُهِ الإدراك العقليّ (modes d'intelligibilité). ومن ثَمّ هو شكلٌ من أشكال التدخُّلِ في تقسيم الواقعِ المحسوسِ يُحَدِّدُ العالمَ الذي نسكنه: أي الكيفية التي تجعله مرئياً بالنسبة إلينا، والتي يُفصحُ فيها هذا المرئيُّ عن نفسه، والقدرات التي تتبدّى عندها وكذلك العجز. انطلاقاً من هنا يصبحُ من الممكن التفكيرُ في سياسة الأدب «على هذه الصورة»، أي من خلال وجه تدخُّله في تقسيمِ الأشياء التي تُشَكِّلُ عالَماً مشتركاً والأشخاص الذين يزدحمُ بهم والقُدُرات التي يتمتّعون بها لرؤيته وتسميته والتأثيرِ فيه.

كيف نصفُ نظامَ التعرُّفِ هذا الخاصّ بالأدب وسياسته؟ لنقابلْ، في سعينا إلى التطرّق إلى هذه المسألة، قراءتين سياسيّتَين لكاتبٍ واحدٍ يُعَدُّ ممثّلاً نموذجياً لاستقلالية الأدب التي تُبعِدُ هذا الأخير عن أيّ شكلٍ من أشكال الدلالة خارجٍ عنه ومُتداوَلٍ في السياسة والمجتمع. ففي كتاب **ما الأدب؟** جعلَ سارتر من فلوبير بطلَ هجومٍ أرستقراطيّ على الطبيعةِ الديمقراطيةِ للّغةِ النثرية. ويأخذُ هذا الهجومُ، وَفقاً له، شكلَ تَحَجُّرٍ للغةِ:

> إنّ فلوبير يكتبُ ليتخلّصَ من البشرِ ومن الأشياء. فعبارتُه تُحاصرُ الغرضَ وتلتقطُه وتُثَبِّتُه وتُحطّمُه، ثم تُرتِجُ على نفسِها داخله وتتحجّرُ وإياه[3].

---

(3) المصدر نفسه، ص 172.

ولقد كان سارتر يرى في هذا التحجُّرِ مساهمةَ أبطالِ الأدبِ الخالصِ في استراتيجيةِ الطبقة البورجوازية. إذ كان فلوبير وملارميه (Mallarmé) وزملاؤهما يدّعونَ رفضَ أسلوبِ التفكيرِ البورجوازيّ ويحلمونَ بأرستقراطيةٍ جديدةٍ تحيا في عالم من الكلماتِ المتطهِّرَةِ هو أشبهُ بحيّزٍ حميم من الحجارة والأزهار النَفيسة. غير أنّ هذا الحيّزَ الحميم لم يكن إلاّ إسقاطاً مثالياً للخاصّيةِ النثرية. وكان على هؤلاء الكتّابِ، من أجل إقامته، تخليصُ الكلماتِ من استعمالها التواصليّ ومن ثمّ انتزاعُها من أيدي أولئك الذين قد يستعملونها كأدواتٍ للجدلِ السياسيّ والصراعِ الاجتماعيّ. وهكذا يخدمُ التحجُّرُ الأدبيّ للكلمات والأشياء، بطريقته الخاصّة، الإستراتيجية العدَميةَ لطبقةٍ بورجوازيةٍ شهِدَتْ إعلانَ موتها على متاريس باريس في حزيران/ يونيو 1848(*) وراحت تسعى إلى ردّ القضاء الذي يحدقُ بها بكبحِ جماح القوى التاريخية التي كانت هي بالذات قد أطلقتها.

إنّ سببَ اهتمامنا بهذا التحليل يعودُ إلى أنّه يستعيدُ نموذجاً في التأويلِ سبق أن استعمله معاصرو فلوبير. فلقد أشارَ هؤلاء في نثره إلى الافتتانِ بالتفاصيل وعدمِ الاهتمام بالدلالة الإنسانية للأفعال وللشخصيات، مما كان يدفعه إلى إعطاء الأهمية نفسها للأشياء المادّية وللبشر. ويُلَخِّصُ باربي دورفيلي (Barbey d'Aurevilly) نقدَ هؤلاء بالقول إنّ فلوبير كان يقودُ عباراته ويدفعها أمامه كما يفعلُ عاملُ الحَفْرِ والرَّدْم بالحجارة على نقّالته. ومن ثمّ فقد أجمعَ هؤلاء النقّاد، منذ ذلك الحين، على وصفِ نثره بأنّه محاولةٌ لتحجيرِ الكلام والفعلِ الإنسانيَين، ورأوا في هذا التحجير، تماماً كما فعل سارتر في

(*) كان عام 1848 عاماً مليئاً بالانتفاضات الشعبية والمواجهات مع السلطة في باريس، فبعد ثورة شباط/ فبراير 1848 التي أطاحت بالملك لويس فيليب، اندلعت انتفاضاتٌ أخرى في نيسان/ أبريل وأيار/ مايو وحزيران/ يونيو ذات طابع اشتراكي تمّ قمعها جميعاً.

ما بعد، عَرَضاً (symptôme) سياسياً. غير أنهم أجمعوا أيضاً على فهم هذا العَرَضِ بصورةٍ مخالفةٍ لفهم سارتر. فلقد رأوا أنّ «تحجيرَ» اللغةِ ليس سلاحاً لهجوم معادٍ للديمقراطية، وإنما هو العلامةُ المميّزةُ للديمقراطية، ويُرافقُ النّزعةَ الديمقراطيةَ التي كانت تُحَرّكُ كلَّ سَعيٍ الروائيّ. إذ عمِلَ فلوبير على جعلِ كلماته كلّها متساويةً وألغى كلَّ أنواع التراتبية بين الموضوعاتِ النبيلةِ والموضوعات الوضيعةِ، وبين السردِ والوصفِ وصَدْرِ اللوحةِ وخلفيتها، وأخيراً بين البشرِ والأشياء. ولا شكّ في أنّه كان يستبعدُ كلَّ أشكالِ الالتزام السياسيّ من خلال معاملة الديمقراطيين والمحافظين بالازدراء نفسِه. فعلى الكاتب، من وجهة نظره، الامتناعُ عن الرغبة في إثبات أيّ شيء. إلاّ أنّ هذه اللامبالاة تجاهَ تحميلِ أيّ رسالةٍ للأدب، كانت بحدّ ذاتها علامةَ الديمقراطية في نظر هؤلاء النقّاد. فلقد كانت الديمقراطيةُ تعني عندهم نظامَ اللاتمايزِ(*) (indifférence) العامّ، أي تساوي احتمال أنْ يكونَ المرءُ ديمقراطياً أو معادياً للديمقراطيةِ أو لامبالياً بها. ومهما كانت مشاعرُ فلوبير تجاه الشعبِ والجمهورية فإنّ نثرَهُ كان ديمقراطياً، لا بل كان تجسيداً للديمقراطية.

ولم يكنْ سارتر، بالتأكيد، أوّلَ من حوّلَ حجّةً رجعيةً إلى حجّةٍ تقدّميةٍ. فلقد استعادَتِ التأويلاتُ «السياسيةُ» و«الاجتماعيةُ»،

(*) كان لابدّ من الاجتهاد هنا في ترجمة لفظ indifférence الذي يُتَرجَمُ عادةً بـ «اللامبالاة» أو ما شابه ذلك كما فعلنا في عباراتٍ سابقة. لكنّ هذا المعنى لا يتوافق هنا، وفي مواقع أخرى لاحقة، مع السياق الفكريّ والمفهوميّ للنص. فجاك رانسيير يستعمله، في رأينا، مقابل اللفظ différence (فارق، فرق، اختلاف، تفاوت... إلخ) وكنقيضٍ له بفضلِ السابقة -in. ومن ثم وجدنا أنّ أيّ مكافئٍ يؤدّي معنى «غياب الفارق والاختلاف والتفاوت... أي تساوي جميع الأطراف» يفي بالغرض. ولقد اخترنا «لاتمايز» لأننا نرى أنّ اللفظَ مرادف لـ indistinction الذي يرد كثيراً أيضاً في هذا الكتاب، فعسى أنْ نكونَ قد أصبنا.

التي حاولَ نُقّادُ القرنِ العشرين من خلالها إلقاءَ الضوءِ على أدب القرن التاسع عشر، تحليلاتِ من كانوا يحنّون إلى النظام المَلَكيّ والتمثيليّ وحججَهم، وبخاصّةٍ للهجوم على الرواية «البورجوازية». وقد يُثيرُ هذا الأمرُ حسَّ الدُّعابةِ لدينا، لكنْ من الأفضل أنْ نحاولَ فهمَ ما وراء ذلك من أسباب. وعلينا من أجل ذلك إعادةُ تشكيلِ المنطق الذي يُحَمِّلُ نوعاً من الممارسة الكتابية دلالةً سياسيةً يمكن أنْ تُقرأَ هي بالذات بطريقتين متعارضتين. ومن ثم، لا بدّ من تحديدِ العلاقة بين ثلاثة أشياء: بين طريقةٍ في الكتابةِ تنزِعُ إلى إسقاط الدلالات من حسابها، وطريقةٍ في القراءةِ ترى عَرَضاً ما في عملية سحب المعنى تلك، وأخيراً إمكان تقديم تأويلاتٍ متعارضةٍ للدلالة السياسية لهذا العَرَض. وينتمي لاتمايزُ الكتابة، والقراءةُ القائمةُ على العَرَضِ، واجتماعُ الضدَّين في هذه القراءةِ، جميعاً إلى منظومةٍ واحدةٍ. وقد تكونُ هذه المنظومةُ الأدبَ نفسَهُ، أي الأدبَ بوصفه نظاماً تاريخياً في تَعَرُّفِ فنّ الكتابةِ، وبوصفه رباطاً خاصّاً يضمُّ نظاماً في دلالة الكلمات ونظاماً في رؤيةِ الأشياء.

هنا تكمنُ الجِدَّةُ التي يحملها مصطلح «الأدب»: لا في ابتداعِ لغةٍ خاصّة وإنما في ابتداع أسلوبٍ جديدٍ في الربط بين ما يُمكنُ قولُه وما تمكنُ رؤيتُه، أي بين الكلمات والأشياء. كان ذلك موضوع نقدِ المنافحين عن الأدب الاتّباعيّ ضدّ فلوبير، وأيضاً ضدَّ كلّ أصحابِ هذه الممارسةِ الجديدة لفنّ الكتابة التي تحملُ اسمَ الأدب. فكانوا يقولون إنّ هؤلاء المجدِّدين قد فقدوا حسَّ الفِعلِ (action) والدلالة الإنسانيَين، وكانوا يعنون بذلك أنهم فقدوا حسَّ نوعٍ محدّدٍ من الفعل وأسلوبٍ محدّدٍ في الربط بين الفعل والدلالة. وعلينا، لفهم فحوى هذا الحسِّ المفقود، تذكُّرُ المبدأ الأرسطيّ القديم الداعم للنظام التمثيليّ التقليديّ. فالشعرُ، بحسب أرسطو، لا يتحَدَّدُ وَفقاً

لاستعمالٍ خاصٍّ للغة، بل وَفقاً للتخييل (fiction). وما التخييلُ إلاّ محاكاةُ أُناسٍ فاعلين. ويُحَدّدُ هذا المبدأُ البسيطُ في ظاهره سياسةً ما للقصيدة، فهو يُقابلُ العقلانيةَ السببيةَ للأحداث بتجريبية (empiricité) الحياة. ويُماثلُ تَفوُّقُ القصيدةِ، التي تُسَلسلُ الأفعالَ، على الحكايةِ، التي تروي تَتابُعَ الوقائعِ، تَفوُّقَ البشرِ المُشاركين في عالم الفعل على أولئك المحبوسين في عالم الحياة، أي عالم إعادة إنتاج الوجود وحسب. وينقَسمُ التخييلُ، وَفقاً لهذه التراتُبية، إلى أنواع: فهناك الأنواعُ النبيلةُ المكرَّسَةُ لتصويرِ أفعالٍ وشخصياتٍ نبيلةٍ، وهناك الأنواعُ الوضيعةُ المكرَّسةُ لحكايات العَوام. كما تُخضِعُ تراتُبيةُ الأنواعِ الأسلوبَ لمبدأِ اللياقةِ: فعلى الملوكِ التكلُّمُ كالملوك، وعلى العَوامِ التكلُّمُ كالعَوام. ويُعتَبَرُ مجموعُ هذه القواعدِ أكثرَ من مُجَرّدِ قَيدٍ أكاديميّ، فهو يربطُ عقلانيةَ التخييلِ الشعريّ بشكلٍ من أشكالِ الإدراكِ العقليّ للأفعال البشرية، وبنمطٍ محدَّدٍ من التطابقِ بين أساليب في الوجود وأساليب في الفعل وأساليب في الكلام.

إنّ «تحجيرَ» اللغةِ وفقدانَ حسّ الفعلِ والدلالة الإنسانيّين قوّضا هذه التراتبيةَ الشعريةَ المتوافقةَ مع نظامٍ محدَّدٍ للعالم. وأكثرُ ما يتبدّى في هذا التقويضِ هو إلغاءُ كلّ أشكالِ التراتبيةِ بين الموضوعاتِ والشخصيات، وكلّ أشكالِ التطابقِ بين الأسلوب والموضوع أو الشخصية. ولقد دفعَ فلوبير مبدأَ هذه الثورة، الذي تَمَّتْ صياغتُهُ مع بداية القرن التاسع عشر في مقدّمة **قصائد غنائية**(*) (*Lyrical Ballads*) للشاعرَين وردزورث (Wordsworth) وكولردج (Coleridge)، إلى حدوده القصوى. فلم تعُدْ هناك موضوعاتٌ جميلةٌ ولا موضوعاتٌ

(*) مجموعة شعرية لهذين الشاعرين صدرت عام 1798 وأعلنت بداية حركة الأدب الرومنسي في إنجلترا.

رديئة. ولا يعني ذلك ببساطةٍ، كما عند وردزورث، أنّ مشاعرَ بُسَطاءِ الناس جديرةٌ بأنْ يتعرّضَ الشعرُ لها كما يتعرّضُ «للنفوس السامية». إنّما يعني، وبصورةٍ أكثر جذرية، أنّه لم يعُدْ هناك أيّ موضوعٍ على الإطلاق، وأنّ تأليفَ الأفعال والتعبيرَ عن الأفكارِ والمشاعر، وكانت في صميم التركيب الشعري، صارت قليلةَ الأهمّية بحدّ ذاتها. فالأسلوبُ هو الذي يُشَكّلُ نسيجَ العملِ، وهو «طريقةٌ مطلَقَةٌ في رؤيةِ الأشياء». ولقد سعى النقّاد الذين هم من جيل سارتر إلى المُطابقة بين «إطلاقية (absolutisation) الأسلوب» هذه وبين نزعةٍ جماليةٍ أرستقراطيةٍ ما. غير أنّ معاصري فلوبير لم يُخطئوا بشأنِ هذا «المُطلَق»، فهو لا يعني الارتقاءَ السامي بل حَلَّ كلِّ الأنظمة. فلقد كان إطلاقُ (absoluité) الأسلوبِ، في بادئ الأمرِ، خرابَ جميعِ التراتبيات التي لطالما تحكّمَتْ في ابتكار الموضوعات وتركيب الأحداث وملاءَمةِ التعابير. ويجبُ أنْ نقرأَ في تصريحاتِ الفنّ للفنّ نفسِها صيغةَ مساواةٍ جذرية لا تقلبُ قواعدَ الفنون الشعرية فحسب، بل نظاماً كاملاً للعالم ونَسَقاً كاملاً من العلاقات بين أساليب في الوجود وأساليب في الفعل وأساليب في الكلام. فلقد كانت إطلاقيةُ الأسلوبِ الصيغةَ الأدبيةَ لمبدأ المساواة الديمقراطيّ، وهي تتوافقُ مع تدميرِ التفوُّقِ القديم للفعلِ على الحياةِ ومعَ الترقيةِ الاجتماعية والسياسيةِ للعَوام، أي لأشخاصٍ منذورين لتكرار الحياةِ العارية وإعادة إنتاجها.

يبقى علينا أنْ نعرفَ كيف نفهمُ هذه «الترقيةَ» الديمقراطية للعَوام في علاقتها بـ «لاتمايز» الكتابة. ولِنُقّادِ فلوبير في هذا الأمرِ مذهبٌ، إذ رأوا أنّ الديمقراطيةَ تنقسمُ إلى أمرَين: إلى نظامٍ في الحكم كانوا يرَون فيه طوباوية تُحَطِّمُ ذاتها، وإلى «أثَرِ اجتماعيّ»، أي إلى نَمَطٍ مُجتَمَعيّ يتّسمُ بتسويةِ شروطِ الوجودِ والإحساسِ وأساليبهما. وإنْ

كان حَتماً على الديمقراطيةِ السياسيةِ أنْ تموتَ من طوباويتها، فإنّ السيرورةَ الاجتماعيةَ هذه لا يمكنُ إيقافُها ـ أقصى ما يمكنُ القيامُ به هو أن تحتويها وتوجّهَها نفوسٌ كريمةُ الأصلِ ـ كما لا يمكنُ إلاّ أنْ تتركَ بصماتها على الكتابات. ولهذا السبب بالذات لم يُصرّ النُقّادُ على تصويبِ ما جاء به فلوبير وبيانِ أيّ الموضوعات كان عليه أنْ يختارَ وكيف كان عليه أنْ يعالجَها، أي كما فعلَ فولتير في ما يتعلّقُ بكورناي(*) (Corneille). بل، على العكس من ذلك، شرحوا لقرّائهم الأسبابَ التي حتّمت على فلوبير القيام بتلك الخِيارات وتلك المعالجة. فلقد احتجّوا باسم القِيَم الضائعةِ، غيرَ أنّ احتجاجَهم نفسَه كان ضمن إطار النموذجِ الجديد الذي جعلَ الأدبَ «تعبيراً عن المجتمع» وفعلَ قوى لا شخصية خارجَ إرادةِ الكتّاب. ولربما كانت قَدَريتُهم (fatalisme) ـ كأشخاصٍ من أصلٍ كريم ـ تجاهَ «سيلِ الديمقراطية الجارف» تخفي عنهم جدليةً أكثر تعقيداً تتأتّى عن فكرةِ الأدب بوصفه تعبيراً عن المجتمع. والحقُّ أنّ الإحالةَ الشاملةَ على حالة المجتمع تخفي التوتُّرَ الذي يوحّدُ ويُعارضُ، في الوقت نفسه، المبدأَ الديمقراطيّ وممارسةَ نظامٍ جديدٍ في التعبير.

ذلك لأنّ الديمقراطيةَ لا تُحَدِّدُ بذاتها أيَّ نظامٍ خاصٍّ في التعبير. إنها تلغي، بالأحرى، كلَّ منطقٍ محدَّدٍ في العلاقة بين التعبير ومضمونه. فمبدأ الديمقراطيةِ ليس التسويةَ ـ الحقيقيةَ أو المفتَرَضَة ـ للظروف الاجتماعية. إنه ليس ظرفاً اجتماعياً بل هو قطيعةٌ رمزيةٌ: قطيعةٌ مع نظامٍ محدَّدٍ من العلاقات بين الجسدِ والكلمةِ، وبين أساليبَ في التكلُّم والفعلِ والعيش. ويمكننا، وَفقَ هذا المعنى،

(*) بيار كورناي هو شاعرٌ مسرحيّ فرنسي (1606 ـ 1684) صاحب مسرحيات السيّد وهوراس وسينا وبوليوكت وغيرها.

مقابلة «الديمقراطيةِ الأدبية» بالنظام التمثيليّ التقليديّ. فلقد كان هذا الأخيرُ يربطُ فكرةً محدّدةً عن الكلام بتفوُّقِ الفعلِ على الحياة. وهذا ما كان يُلَخِّصُهُ فولتير عند ذكر جمهور كورناي بأسلوبٍ مفعمٍ بالحنين. فالمسرحيّ، على حدّ قوله، يكتبُ لجمهورٍ من الأُمَراءِ وقادة الجيوش ورجال القضاء والواعظين. وباختصار، فإنّه يكتب لجمهورٍ من الناس يُمارسون الفعلَ عن طريق الكلام. والحقُّ أنّ الكتابةَ، في النظام التمثيليّ، كانت التكَلُّمَ في بداية الأمر. فالتكلُّمُ كان فِعلَ كلِّ خطيبٍ يَستَميلُ جَمْعاً، من قائد الجيش الذي يخاطبُ جنودَه إلى الواعظ الذي يبثُّ التقوى في النفوس. ولطالما ارتبطتِ القدرةُ على ابتداع فنٍّ بواسطة الكلمات بسلطةٍ تراتبيةٍ للكلام، وبعلاقةٍ تضبطُها المهارةُ بين أفعالِ الكلام ومستمعينَ محدّدين من شأنِ أفعال الكلام تلك أنْ تؤثّرَ فيهم مُجَنِّدَةً أفكارَهم ومشاعرَهم وطاقاتِهم. ولقد أسِفَ فولتير، منذ ذلك العصر، على ضياعِ هذا النظام، فجمهورُ مسرحياته المأسوية لم يكنْ كجمهورِ كورناي. إذ لم يَعُدِ الجمهورُ مكوَّناً من رجال القضاء والأمراء والواعظين، بل من «عددٍ من الشبّان والشابّات»[4] وحسب، أي بعبارةٍ أخرى مِن أيِّ كائنٍ كان أو مِن لا أحد على وجه الخصوص، ولا أحدَ من المقامات الاجتماعيةِ الرفيعة الضامنة لقوّة الخطاب.

كان الجمهورُ الذي يقرأ رواياتِ بلزاك وفلوبير على هذه الشاكلة، لا بل وأكثر من ذلك. فلقد صار الأدبُ هذا النظامَ الجديدَ لفنّ الكتابةِ حيث الكاتبُ أيّاً كان والقارئ كذلك. ولذلك صار بالإمكان تشبيهُ عبارات هؤلاء الروائيين بالحجارةِ البكماء، إذ كانتْ

(4) Voltaire, «*Commentaires sur Corneille*,» dans: Voltaire, *The Complete Works* (Oxford: The Voltaire Foundation, 1975), tome 55, pp. 830-831.

بكماءَ بالمعنى الذي أراده أفلاطون حين قابلَ «التصويرَ الأبكمَ» للكتابةِ بالكلامِ الحيّ الذي يغرسهُ المعلّمُ كالبِذارِ في نفس التلميذ. فالأدبُ مملكةُ الكتابةِ والكلامِ الذي يُتَداوَلُ خارج أيّ علاقةٍ تخاطبٍ محدَّدَةٍ. ويقول أفلاطون إنّ هذا الكلامَ الأبكمَ يلفُّ ذاتَ اليمينِ وذاتَ الشِّمالِ غير عارفٍ إلى من ينبغي التكَلُّمُ وإلى مَنْ لا ينبغي ذلك. هذه أيضاً حالُ هذا الأدب الذي لم يَعُدْ يخاطبُ أيّ جمهورٍ بعينه يُشاركُه الموقعَ نفسَه في النظام الاجتماعيّ ويستخلصُ من هذه الأخلاقياتِ قواعدَ في التأويلِ وأوجهَ مضبوطةً في الحساسية. وكتلك الرسالة التائهة التي يشجبها الفيلسوفُ، يدورُ الأدبُ من غير مُرسَلٍ إليه محدَّدٍ، ومن غير مُعلّمٍ يرافقه، وبصورة كُرّاساتٍ مطبوعةٍ مبعثرةٍ في كلّ مكانٍ، في غرفِ المطالعةِ والبَسْطاتِ في الهواء الطلق، عارضةً ما فيها من مواقفَ وشخصياتٍ وتعابيرَ تحت تصرّفِ كلّ راغبٍ في امتلاكها. حَسْبُ المرءِ أنْ يُتقِنَ قراءةَ المطبوع، وهو أمرٌ يرى وزراءُ الأنظمةِ المَلَكيّةِ الانتخابية أنفُسُهم أنّ من الضروري تعميمَه على الشعب. هنا تكمنُ ديمقراطيةُ الكتابةِ، فصمتُها الثرثارُ يُلغي التمييزَ بين أصحاب الكلام الفاعلِ وأصحابِ الصوتِ المعذَّبِ والصاخبِ، أي بين مَنْ يفعلون ومَنْ يكتفونَ بالعيش. إنّ ديمقراطيةَ الكتابةِ هي نظامُ الرسالةِ التائهةِ التي يمكنُ لأيٍّ كانَ أنْ يأخذَها على عاتقِه، سواءٌ لانتحالِ حياةِ أبطالِ الرواية أو بطلاتِها أو ليصنعَ من نفسِه كاتباً، أو حتى للمشاركة في النقاش حول القضايا المشترَكَة. ولا يتّصلُ الأمرُ بأثرٍ اجتماعيّ لا تمكنُ مقاومته، بل بتقسيمٍ جديدٍ لعالَم المحسوس وبعلاقةٍ جديدةٍ بين فعلِ الكلام والعالمِ الذي يصوّرُه وقُدُراتِ أولئك الذين يسكنون هذا العالَم.

لقد أرادَ عصرُ البنيوية تأسيسَ الأدبِ على ميزةٍ محدَّدَةٍ وعلى استعمالٍ خاصّ للكتابة أطلقَ عليه اسم «الأدبيّة (littérarité)». غير

أنّ الكتابةَ ليست مجرّد لغةٍ أعيدَتْ إلى صفاء ماديّتها الدالّة، إنها تعني عكسَ كلّ ما هو خاصٌ باللغة، تعني عالَمَ كلّ ما هو مخالفٌ للقواعدِ أو للعُرْفِ. ومن ثم إذا ما أردنا تسميةَ مكانةِ اللغة التي تجعلُ الأدبَ ممكناً باسمِ «الأدبية»، فيجبُ فهمُها بعكس فهمِ البنيوية لها. فالأدبيةُ التي جعلتِ الأدبَ ممكناً كشكلٍ جديدٍ من أشكالِ فنّ الكلام ليست على الإطلاقِ ميزةً خاصّةً باللّغة الأدبية. إنها، وعلى العكس من ذلك، الديمقراطيةُ الراديكاليةُ للرسالة التي يمكنُ لأيّ كان الاستيلاء عليها. وترتبطُ مساواةُ الموضوعاتِ وأشكالِ التعبيرِ التي تُحَدِّدُ التجديدَ الأدبيّ بقدرةِ القارئِ العاديّ على التَمَثُّل. ومن ثمّ فإنّ الأدبيةَ الديمقراطيةَ هي شرطُ الخصوصية الأدبية. إلاّ أنّ هذا الشرطَ يهدّدُ بتقويضها في الوقت نفسِه، لأنه يعني غيابَ كلّ أشكالِ الحدود بين لغةِ الفنّ ولغةِ الحياة العادية. وهكذا، كان على سياسةِ الأدب، للردّ على هذا التهديدِ بالزوال الذي هو جزءٌ لا يتجزّأ من السلطةِ الجديدةِ للأدب، أنْ تزدوج. فسَعَتْ إلى تحطيم هذا التكافلِ وفصلِ الكتابةِ الأدبيةِ عن الأدبيةِ التي هي شرطٌ لها. لم يكنْ أمراً مجّانياً إذاً عَرْضُ الأدبِ الإطلاقيّ (absolutisée) في معظم الأحيان لشقاءِ مَنْ أكثرَ مِنْ قراءة الكُتُبِ ومَنْ سَعى طويلاً إلى تحويلِ كلامِ الكُتُبِ وحكاياتها إلى مادّةِ حياته الخاصّة، مثل فيرونيك غراسلان(*) (Véronique Graslin) وري بلاس(**) (Ruy Blas) وإيما بوفاري(***) (Emma Bovary) وبوفار

(*) شخصية رئيسية في رواية **خوري القرية** (*Le curé de village*) لبلزاك (1799-1850).

(**) بطل مسرحية تحمل اسمه لفيكتور هوغو (1802-1885).

(***) بطلة رواية **مدام بوفاري** لفلوبير (1821-1880).

وبيكوشي(*) (Bouvard et Pécuchet) وجود الغامض(**) (Jude l'obscur) والعديد من الوجوه الأخرى لهذه الأدبيةِ التي تدعمُ إطلاقيةَ الأدبِ وتُقوّضُها في آنٍ معاً. لكنّ القضيةَ لا تُحَلُّ بعبرة الحكايةِ فحسب، أي بعرضِ الشقاء الذي ينتظرُ مَنْ يلعب بهذه الطريقة بالكلمات المُتاحةِ للجميع. فالأدبُ يواجه هذه التعدّياتِ على الأدبيةِ الديمقراطيةِ بقدرةٍ أخرى تتّصلُ بالدلالةِ وبالفِعلِ اللغوي، أي بعلاقةٍ أخرى بين الكلمات والأشياء التي تُشيرُ إليها والموضوعات التي تحملها. إنه، باختصار، مركزٌ آخر للمدرَكاتِ وطريقةٌ أخرى في ربطِ قدرةٍ انفعاليةٍ حسّيةٍ بقدرةٍ على الدلالة. إلاّ أنّ رابطةً أخرى بين المعنى والعالم الحسّي، وعلاقةً أخرى بين الكلمات والكائنات، تعني أيضاً عالماً آخرَ مشتركاً وشعباً آخر.

إنّ ما يُقابلُ به الأدبُ امتيازَ الكلامِ الحيّ، الذي يتوافق في النظام التمثيلي مع امتيازِ ممارسةِ الفعلِ على الحياة، هو كتابةٌ مُصَمَّمَةٌ كآلةٍ لإنطاقِ الحياة، كتابةٌ تفوقُ الكلامَ الديمقراطيّ بُكْماً وفي الوقت نفسه تفوقه نطقاً: أي كلامٌ مكتوبٌ على جسد الأشياء، مُنْتَزَعٌ من أبناء وبنات الدَّهْماء، لكنّه أيضاً كلامٌ لم ينطقْ به أحدٌ ولا يستجيبُ لأيّ إرادةٍ تسعى إلى الدلالة، إلاّ أنّه يُعَبّرُ عن حقيقةِ الأشياء كما تحملُ الأحافيرُ (fossiles) وأثلامُ (stries) الصخور تاريخَها المكتوب. ذلك هو المعنى الثاني للـ «التحجُّرِ» الأدبيّ. فلربما كانت عباراتُ بلزاك وفلوبير أحجاراً بكماء، إلاّ أنّ مَنْ أطلقوا هذا الحكم كانوا أيضاً يعلمون أنّ الأحجارَ، في عصر علم الآثار وعلم الإحاثة (paléontologie) وفقه اللغة، تنطق هي الأخرى. صحيحٌ أن ليس لها

(*) الشخصيتان الرئيسيتان في رواية لفلوبير تحمل اسمهما.

(**) بطل رواية تحمل هذا الاسم للكاتب الإنجليزي توماس هاردي (1840-1928).

أصوات كأصوات الأمراءِ وقادة الجيوش والواعظين، لكنّها تتكلّمُ أفضلَ منهم. إنها تحملُ على أجسامِها شهادةَ تاريخِها، وهي شهادةٌ موثوقٌ بها أكثر من أيّ خطابٍ ينطق به البشرُ لأنها حقيقةُ الأشياءِ مقابلَ ثرثرةِ الخطباءِ وكَذِبِهم.

يربطُ العالمُ التمثيليُّ التقليديّ الدلالةَ بإرادة الدلّ، ويجعلُ من ذلك بصورةٍ أساسيةٍ علاقةَ مخاطبةٍ، أي علاقةً بين إرادةٍ فاعلةٍ وأخرى تسعى الأولى إلى التأثير فيها. إنّ هذه القدرةَ للكلام على الفعلِ هي التي أخذها الخطباءُ الثوريون من تراتبية البلاغة التقلَيدية، إذ ابتدعوا وجودَ استمراريةٍ ما بين بيانِ (éloquence) الجمهوريات القديمة وبيان الثورة الجديدة. أمّا الأدبُ فيستعملُ نظاماً آخرَ في الدلالةِ، فالدلالةُ فيه لم تعُدْ علاقةً بين إرادتَين وإنما هي علاقةٌ بين دليلٍ (signe) وآخر، أي علاقةٌ مدوّنةٌ في الأشياء البكماء وعلى جسم اللغة بحدّ ذاته. وما الأدبُ إلاّ بَسْطُ هذه الأدِلّةِ (signes) المكتوبةِ على الأشياء مباشرةً وحلُّ رموزِها. فالكاتبُ هو عالمُ الآثارِ أو الجيولوجيُّ الذي يُنْطِقُ شواهدَ التاريخ المشتَرَكِ البكماء. هذا هو المبدأُ الذي تستعمله الروايةُ المسمّاة بالواقعية. ولا يكمنُ مبدأُ هذا الشكلِ الذي يفرضُ من خلالِه الأدبُ قدرتَهُ الجديدةَ إطلاقاً في إعادةِ إنتاج الوقائعِ بواقعيتها، كما يقولون عادةً. وإنما يكمنُ في بسطِ نظام جديدٍ في المطابقةِ بين إدلالِ (signifiance) الكلمات وقابليةِ الأشياءَ للرؤية، وفي إظهار عالم الواقعِ المبتذل كنسيجٍ هائلٍ من الأدلّةِ يحملُ، مكتوباً، تاريخَ زمنٍ أو حضارةٍ أو مجتمعٍ ما.

يقودُ بلزاك، في بداية روايته **الجلدُ المسحور** (*La peau de chagrin*)، بطلَهُ رافائيل إلى مخزنٍ للأثريات تختلطُ فيه أغراضٌ من مختلف العصورِ والحضارات، وكذلك أغراضٌ فنّيةٌ ودينيةٌ وأغراضٌ فاخرةٌ وأخرى مبتَذَلة. وتبدو التماسيحُ والقرودُ وثعابين البوا المحشوةُ

كلّها بالقشّ وكأنها تبتسمُ لزجاجية الكنائس الملوّنة أو تريدُ عضَّ تماثيلَ نصفية. كما ترى مزهرياتٍ صُنِعَتْ في مدينة سيفر بجانب أبي هولٍ مصريّ، ومدام دو باري(*) (Madame du Barry) ترنو إلى غليونٍ هنديّ، ومضخّةَ هواءٍ في عينِ الإمبراطور أغسطس. ويقولُ بلزاك إنّ هذا المخزنَ الذي تختلطُ فيه كلُّ الأشياء هو بمثابةِ قصيدةٍ لا نهاية لها. وهذه القصيدةُ مزدوجةٌ، فهي قصيدةُ المساواةِ الكبرى بين الأشياء النبيلةِ والمبتذَلة، القديمةِ والحديثة، التزيينيةِ والنافعة، كما إنها، وعلى العكس من ذلك، بسطٌ لأغراضٍ جميعها أحافيرُ عصرٍ وهيروغليفيات حضارة. والأمرُ نفسُه في ما يتعلّقُ بمجاريرِ باريس التي وصفها هوغو في رواية **البؤساء** (*Les misérables*)، إذ يقولُ إنها «حفرةُ الحقيقةِ» حيث تسقطُ جميعُ الأقنعةِ وتتساوى علاماتُ السموّ الاجتماعيّ مع نفايات الحياة المبتذلة. فكلّ ما فيها يغرقُ في اللاتمايزِ الذي يساوي بين الأشياء، لكنْ يُمكنُ فيها أيضاً قراءةُ مجتمعٍ بكامله من خلال الأحافير التي تترسّبُ باستمرارٍ في قاعها.

ويُشيرُ بلزاك إلى نَسَبِ حقيقةِ الحياةِ هذه، وهي التي يُقابلُ بها أدبُ العصر الرومنسيّ مظاهرَ الحقيقةِ البلاغية والشعرية الكلاسيكية، حين يدسُّ في مقطعِ وصف المخزنِ العجيبِ مقارنةً بين نوعين من الشعر هما: الشعرُ المتكلّفُ، أي شعرُ شاعر الكلمات ـ بايرون تحديداً ـ الذي يُعَبِّرُ شِعراً عن عذاباته الخاصّة واضطراباتِ الزمن، وهناك الشعرُ الحقّ الجديدُ، شعرُ الجيولوجيّ كوفييه(**) (Cuvier) الذي يُعيدُ بناء مدنٍ انطلاقاً من بعض الأسنانِ، ويُعيدُ تشجيرَ الغابات

(*) الكونتيسة دو باري (1743 ـ 1793) هي محظيةُ لويس الخامس عشر وأعدمت بالمقصلة في الثورة الفرنسية. والمقصود في السياق النصّي بطبيعة الحال هو لوحة تُمثّلُ هذه الشخصية.

(**) عالم حيوان وعالم إحاثيّ فرنسي (1769 ـ 1832) ومؤسّس علم التشريح المقارَن.

انطلاقاً من نباتات السرخس في الصخور الأحفورية أو يُعيدُ تشكيلَ أجناسٍ من الحيوانات العملاقة من عَظْمَةِ مامُوث. تندرجُ حقيقةُ الأدبِ في الدرب الذي شَقّتْهُ تلك العلومُ التي تُنْطِقُ البقايا الميتة كأحافير العالِمِ الإحاثيّ والصخورِ وتثنّيات الأرض عند الجيولوجيّ وأطلالِ عالِم الآثار ومِداليات ونقوشِ «تاجر الأثريات» والمقاطعِ المكتوبةِ المُتَبَقّيةِ عند المتخصصِ بفقه اللغة. فمن شأنِ ذلك إنطاقُ المجتمعِ الحديث بحقيقته، على غرار سعي كلّ هؤلاءِ العلماء إلى استرجاعِ حقيقةِ الشعوبِ القديمةِ وانتزاعِ سرّ الأزمنةِ الأولى لتاريخِ الطبيعةِ البكماء من بطنها. هذا هو نموذجُ الحقيقةِ الذي يقابلُ به الأدبُ الوليدُ المبادئَ التراتبيةَ للتقليدِ التمثيليّ والديمقراطيةَ غيرَ المنضبطة للرسالة التائهة.

كما يعني ذلك أنّ هذا الأدبَ يُقابِلُ أيضاً بأُمراءِ الأمس وبشعبِ الديمقراطيةِ شعباً آخرَ هو الشعبُ الذي أعاد ابتداعه فقهاءُ اللغة وتجّارُ الأثريات وعلماءُ الآثار لمواجهةِ بويطيقا أرسطو ويونان عصر لويس الرابع عشر المُدَجَّنَة. ويندرجُ قَلبُ هذا الأدبِ للعقلانية التمثيلية، بطبيعة الحال، في خطّ الثورةِ التي أحدثها فيكو(*) (Vico) بكشفه عن وجه هوميروس «الحقيقي»: هوميروس الذي كان شاعراً على خلافِ المنطقِ التمثيليّ لأنّه لم يكُنْ مُبتدِعَ حكاياتٍ وشخصياتٍ وتعابيرَ، بل صوت شعبٍ في مرحلة طفولته عاجزٍ عن التمييز بين التخييل والتاريخ أو بين التعبير النثريّ والمَجازِ الشعريّ. إنّ ما يُعَدُّ نموذجاً للأدب، بعيداً عن الاحتمالاتِ واللياقات المرفوضة، هو هذا التطابقُ المباشَرُ بين الشعريّ والنثريّ.

(*) جيان باتيستا فيكو (1668 ـ 1744): مؤرّخٌ وفيلسوف إيطالي يعتبرُ رائد فلسفة التاريخ.

ومع ذلك، ليس الانتقالُ بديهياً. فكلُّ من حلِموا، في عصر الرومنسية، بهذا التطابقِ بين الفنّ والحياةِ المبتذَلَةِ فعلوا ذلك من بابِ الحنين إلى فردوسٍ مفقود. فلقد كان هذا الشعرُ «الساذجُ» تعبيراً عن عالَم ليس الشعرُ فيه نشاطاً منفصلاً، ولا وجودَ فيه حتى لمنطقِ دوائرِ النشاط المنفصلة. فكانَ بمثابةِ فيض حضارةٍ لا تتعارضُ فيها الحياةُ الخاصّة مع الحياة العامّة، ويتطابقُ فيها الطقسُ الدينيّ مع الاحتفاء بالجماعةِ المدَنيةِ، ولا ينفصلُ تاريخُ الأجدادِ عن تاريخ الآلهةِ الأسطورية، ويُعَدُّ فيها النحتُ والموسيقى والمسرحُ والرقص وظائفَ في الحياة الجماعية، ويتِمُّ فيها الإعدادُ للمشاركةِ في الحياة العامّةِ من خلال ممارسةِ الرياضةِ البَدَنيةِ كما في تعلُّم العزفِ على القيثارة. إلاّ أنَّ هذه الشروطَ للشعر بوصفه تعبيراً عن الشعب قد اختفت جميعاً من الحضارةِ الحديثة. لا بل تتحدَّدُ هذه الأخيرةُ بخواصّ مخالفةٍ تماماً. فالذهنيةُ التحليليةُ فيها، والتي تفصلُ عِلَّةَ الأسطورةِ عن الحكايةِ التخييلية، هي تعبيرٌ عن عالمٍ تنفصلُ فيه الوظائفُ، ولم تَعُدْ تقومُ فيه الدولةُ على نَسَبٍ مُتَحَدِّرٍ من نسلِ الآلهة وإنما على حاجاتٍ عقلانيةٍ تتعلّقُ بإدارة السكّانِ، وانتَزَعَتْ فيه قوى الصناعةِ الطبيعةَ من أيدي الجنّياتِ وآلهة الأرياف، ودَفَعَتْ قوانينُ قيمةِ السوقِ القِيَمَ الأخرى إلى دائرةِ السلوك الفرديّ، ويعملُ فيه الفنُّ لمتعةِ الهُواةِ لا للاحتفاء بالحياة الجماعية، وينزعُ الدينُ إلى الانعزالِ في أعماق القلب. ويكمنُ مركزُ ثقلِ هذا العالمِ أبعدَ قليلاً ناحية الشمال حيث الظروفُ المناخيةُ تُلائمُ الاعتكافَ في البيت وتأسيسَ حياةٍ خاصّةٍ تجدُ في ذاتها ما يكفي من الرضى للاستغناء عن الحياةِ العامّة.

تَخلُصُ عقولُ العصرِ الرومنسيّ النيّرَةُ إلى أنّ الشعرَ الجميلَ القديمَ، أي الشعرَ «الساذجَ» القائمَ على شعريةِ الحياةِ نفسِها، لم يَعُدْ ممكناً لأنّ نثرَ المصالحِ الماديّةِ، نثرَ الإدارةِ والفكرِ العلميّ، قد أبعَدَ نهائياً الأعراسَ القديمةَ للشعرِ والأسطورةِ والحياةِ الجماعيةِ. ويؤكّدُ

أصحابُ هذه العقولِ النيّرة مع هيغل (Hegel) أنّ الفنَّ والشعرَ، بوصفهما شكلَين من أشكالِ التعبيرِ عن الحياة الجماعية، صارا من الزمنِ الغابر. كما يُعلنون، مع شيلر (Schiller) ومدام دو ستايل، أنّ على شعرِ المستقبلِ أو الأدبِ الجديد السيرَ عكس اتّجاه أيّ حلُم بالعودةِ إلى مادّيةٍ مفقودةٍ، وأنّ عليه أنْ يكونَ في طليعةِ الحركةِ التي تُذَوِّبُ الجوهريةَ الشعريةَ القديمةَ في تيّارِ الفكرِ الذي يغوصُ في أعماق ذاته ويستكشفُ مجالَه الخاصّ ويُشاركُ، على هذا الأساس، في معركة الأفكار. أما مدام دو ستايل فهكذا تفهمُ الديمقراطيةَ الأدبيةَ الجديدة: سيجدُ الأدبُ مجالَه المفضَّل من خلال تفَحُّصِهِ لحياةٍ داخليةٍ صارت الآنَ واسعةً وعميقةً لأنها لم تَعُدْ محدودةً بالعنصرِ الذكوريّ والنبيل للإنسانية. كما سيجدُهُ في مجال الأفكار المجرَّدةِ التي كان معاصروها يعلمون أنّ تطوّرها يهمُّ مستقبلَ الجميع.

هذا هو التشخيصُ الذي قدّمه عملٌ توّجَ عام 1800 كلمةَ أدب(*). غيرَ أنّ المستقبلَ الأدبيّ لم يؤكّدْ هذا التشخيص. ولا شكّ أنّ الأحلامَ المتّصلةَ بيونان جديدة، أو الآثارَ والأساطيرَ البديلةَ المنشودةَ في **الرومنسيرو**(**) (*Romancero*) الإسباني وفي **بوقُ الطفل السحريّ**(***) (*Le cor merveilleux de l'enfant*) وفي القصص والخرافات الشعبية وفي الكهنةِ الغاليين والسلتيين وفي شهداء

(*) المقصود هنا هو كتاب مدام دو ستايل (1766 ـ 1817) الذي يحمل عنوان **حول الأدب في علاقته بالأعراف الاجتماعية** (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*) والصادر عام 1800.

(**) **الرومنسيرو** حكاياتٌ شعريةٌ إسبانية عُرِفتْ منذ القرون الوسطى وتنتمي إلى التراث الشفهي الشعبيّ وتحكي بطولات فرسانٍ إسبانٍ ومآثرهم. وثمّة شعراء حديثون كتبوا **الرومنسيرو** مثل فيدريكو غارسيا لوركا.

(***) الترجمة الفرنسية لعنوان كتابٍ ألمانيّ هو *Des Knaben Wunderhorn* يضمُّ نحو ألف أغنيةٍ شعبية جرمانية يعودُ أقدمُها إلى القرون الوسطى.

المسيحيةِ وفي القرون الوسطى، قد أُحبِطَتْ ولم تعدْ صالحةً. وتكمنُ هنا بالذات النقطةُ المهمّة: فالردُّ على تشخيصِ القطيعةِ بين نثرِ العالمِ الحديثِ والشعرِ القديم المتطابقِ مع نسيج الحياةِ الجماعيةِ، لم يأتِ من العصور القديمةِ والأساطيرِ أو الآدابِ الشعبيةِ البديلة، بل أتى من قلبِ ما بدا أنّه يدحضُ الشعرَ القديم، أي من نثرِ المدينةِ الحديثةِ، والواجهاتِ المُقفَلةِ والحيوات السجينةِ، وأيضاً من معابدِ المالِ والبضائع الجديدةِ ومن سراديبِها المعتمةِ ومجاريرها النتنة.

ذلك هو الدرسُ الذي يُعطيه بلزاك للقارئ وفي الوقت نفسِه للشاعر الريفيّ لوسيان دو روبمبري (Lucien de Rubempré) في رواية: **الأوهامُ الضائعة** (*Les Illusions perdues*). إذ يُدركُ هذا الأخير عند وصوله إلى عاصمة الذوق الرفيع أنّها في الحقيقةِ عاصمةُ التجارةِ وأنّ الشعرَ يخضعُ فيها لقوانينِ الصناعةِ الأدبية ولِنَزَواتِ صحافةٍ مأجورة. فتراهُ يحاولُ بيعَ مجموعة قصائده التي تحملُ عنوان: **أزهارُ الأقحوان** (*Marguerites*)، وهي ثَمَرَةُ تَطَلُّعِهِ الشعريّ المثاليّ، لأصحاب المكتبات في الغاليري دو بوا في حيّ باليه رويال (Palais Royal)، وهو حيٌّ سيّئ السمعة بالقربِ من البورصة وأحدُ أكبر مراكز الدعارة. غير أنّ هذه الزيارةَ التي يقومُ بها الشاعرُ للجحيم حيثُ تُباعُ الأفكارُ والأجسادُ، هي، بالنسبة إلى القارئ، فرصةٌ لاكتشافِ شعرٍ تختلفُ قوّتُهُ تماماً عن قوّةِ سونيتات(*) لوسيان. ذلك «القصر الغريب» بطلائِه الكلسيّ الشاحب وأعمالِ الجصّ المُعادِ ترميمها ولوحاتِه القديمةِ ولافتاته غير المألوفة، وتلك التعريشاتُ التي تنمو عليها «نباتاتٌ غريبةٌ لم يسمعْ بها أيُّ علمِ نباتٍ معروف»، حيث تختلطُ رسومُ الأزهارِ على

(*) السونيتة (*Sonnet*) قصيدة من أربعة عشر بيتاً (4، 4، 3، 3).

مُغَلَّفِ الأوراقِ بأزهار شجرة ورد، وتعجُّ الأغصانُ المُورِقَةُ بالمَطْويات الإعلانية، وتتراكمُ بقايا الأزياء فوق النباتات. إنها مخازنُ القبّعاتِ النسائيةِ «الزاخرةُ بالقبعات الغريبة»، تلك «الوديانُ من الطين القاسي»، تلك «الواجهاتُ الزجاجيةُ التي لوّثها المطرُ والغبار»، «مدينةُ ألواحٍ خشبيةٍ جفّفتها الشمسُ ولفحتها الدعارةُ» تطأُها أقدامُ رجالِ البورصةِ والسياسيين والصحفيين والعاهرات. يجتمعُ كلُّ هذا فيؤلّفُ «قصيدةً وضيعةً»[5]. غير أنّ هذا الشعرَ الوضيعَ الذي يخلطُ الأنواعَ والنشاطاتِ والأعمارَ هو تحديداً الشكلُ الحديثُ لهذا الشعرِ الكامنِ في عالمِ معيشٍ كانوا يقولونَ إنّ سرَّهُ قد ضاعَ. ومن الخطأ الاعتقادُ بأنّ العالَمَ الحديثَ هو عالمُ عقلانيةِ العلماءِ والإداريين والتّجارِ التي لا رونق لها. إنه العالمُ الذي يختلطُ فيه كلُّ شيء، وحيثُ مخزنُ البضائعِ أشبهُ بمغارةٍ عجيبةٍ كلُّ لافتةٍ فيها قصيدةٌ والأرقامُ من عالمِ معيشٍ، وكلُّ المَطويات الإعلانية نباتاتٌ مجهولةٌ والبقايا أحافيرُ لَحظةٍ حضاريةٍ، وكلُّ أطلالٍ صروحُ مجتمع. فما العالَم الحديثُ إلاّ كومةٌ هائلةٌ من الأطلال والشعوبِ الأحفورية تتجدّدُ باستمرار، ونسيجٌ شاسعٌ من الهيروغليفيات تُقرأُ على الجدران. إنّ المكافئَ المعكوسَ للمدينةِ القديمةِ المثاليةِ - حيث الحياةُ الساطعةُ على الملأ وأوضاعُ الأجسادِ في الملاعبِ الرياضيةِ وثنياتُ الملابسِ تعرضُ نفسَها مُسبقاً لإزميل النحّاتِ وأُبَّهَةِ الأعياد - هو ذلك العالَمُ الذي يختلطُ فيه الداخلُ بالخارجِ، والجديدُ بالقديم وعلاماتُ الحياةِ النثرية بعلامات الشعر. وتنطوي فوضى الحياةِ على قدرةٍ في اللغة والعقلانيةِ تفوقُ بكثيرٍ منطقَ الأفعالِ القديم. فأيُّ تدبيرٍ لأحداث مسرحيةٍ دراميةٍ، وأيُّ عذابٍ داخليّ لبطل مأساةٍ،

---

(5) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, édition présentée par Maurice Ménard (Paris: Le Livre de Poche, 1983), pp. 209-214.

يمكنُ له مضاهاة قدرةِ اللغة الموجودة في مخزن الأثريات الفوضويّ في غاليري دوبوا، وحتى في قبّعةِ ابنِ العمّ بونس(*) (Pons) وفي سترتِه؟

يجبُ إذاً التعمُّقُ كثيراً في الفكرة الشديدة السذاجة التي ترى أنّ الأدبَ تعبيرٌ عن المجتمع «الديمقراطيّ». إذ تُعَبّرُ وفرةُ الوصفِ في الرواية عن شيءٍ آخرَ غير حُمَّى الاستهلاك الديمقراطية المزعومة. فلا أحدَ يستهلك أيّ شيءٍ في مخازن بلزاك: فالمرءُ يقرأ فيها أعراضَ الأزمنةِ الجديدة ويتعرّفُ بقايا عوالمَ تَقوّضتْ ويلتقي ما يعادلُ الآلهةَ الأسطورية الراحلة. وما العالَمُ الحديثُ الذي يحوّلونه إلى رمزٍ إلاّ نسيجٌ شاسعٌ من الأدلّةِ والأطلالِ والأحافير التي تُشَبِّهُ الشعرَ الجديدَ، شعرَ نثرِ العالَم، بعملِ فقهاء اللغة وعلماءِ الآثار والجيولوجيين. لكنّه أيضاً عالَمٌ عادَتْ تسكنُه مخلوقاتٌ غريبةٌ مقيمةٌ خلفَ كلّ الواجهات أو قابعةٌ خلف كلّ الأبواب، وآلهةٌ جديدةٌ للأرضِ وللجحيم. إنّ الأدبَ هو دائماً علمُ اجتماعٍ وابتداعٌ لمنظومةٍ أسطوريةٍ جديدة. وتتحدَّدُ انطلاقاً من هنا هويّةُ شعريةٍ ما وسياسةٍ ما. كما يُحَدّدُ النظامُ الجديدُ في الدلالة ـ الذي ينزعُ عن إرادةِ الدَلّ (volonté de signifier) وعنِ الكلامِ الفاعلِ ميزاتِهما ـ مسافةً تفصِلُهُ عن مسرحِ السياسةِ الديمقراطية. ويتشكَّلُ هذا الأخير، طوعاً، من تحريفِ كلماتِ النصوصِ المؤسِّسَةِ والبلاغةِ المهيمنةِ وعباراتِهما وصُوَرِهما. ويُقابلُ الأدبُ هذا الإخراجَ المسرحيَّ الديمقراطيّ بسياسةٍ أخرى تقومُ على مبدأ إعادةِ ضجيجِ خطباءِ الشعبِ الذين اقتاتوا على البلاغة القديمةِ إلى عَبَثيَّتِهِ، وتَرْكِ مسرحِ الكلامِ المحمولِ على أصواتٍ رنّانةٍ، لِحَلِّ رموزِ الشواهدِ التي يُقَدِّمُها المجتمعُ نفسُه للقراءةِ ولِنَبْشِ تلك التي يضعُها، عن غير عَمْدٍ وعِلمٍ، في أعماقِه المظلمة. وهكذا تُقابلُ

(*) إشارة إلى الشخصية الرئيسية في رواية ابن العمّ بونس (*Le cousin Pons*) لبلزاك.

مشهدَ الخطباءِ الضاجَّ رحلةٌ إلى أعماقِ السراديبِ التي تَحفَظُ حقيقتَها المَخفية.

إنّ سياسةَ الأدبِ تلك، وهي بديلةٌ سياسةِ مقاتلي الجمهورية، تُصَوّرُها روايةُ **البؤساء** تماماً حين يُغادرُ جان فالجان (Jean Valjean) المتاريسَ، التي مات خلفها أنجولراس (Enjolras) وأصدقاؤه، ويغوصُ حاملاً ماريوس (Marius) الجريح في أعماقِ المجاريرِ حيثُ تشهدُ المُخَلَّفاتُ، التي تختلطُ فيها العظمةُ والبؤسُ والأُبَّهَةُ الاجتماعيةُ والحيلةُ المسرحية، على مساواةٍ أخرى بلغةٍ أخرى. ولا شكّ في أنّ الروائيَّ يتعاطفُ مع الجمهوريين الذين ضحّوا بأنفسِهم في سبيلِ مثلِهم الأعلى، إلاّ أنّ منطقَ الروايةِ نفسَه يُقابلهم بشعبٍ آخر وبنظامٍ آخر في الكلام وبجماعةٍ جديدةٍ من الأحياء والأموات. ولقد كتبَ ميشليه[*] (Michelet) عملَه **تاريخُ الثورة الفرنسية** (*Histoire de la révolution française*) بالطريقةِ نفسِها. إذ يَذكُرُ بحماسٍ، عند وصفِ عيدِ الاتّحاد في مدنِ فرنسا وقُراها، الشواهدَ التي كتبَها خُطباءُ محلّيون لكنّه لا يستشهدُ بأيٍّ منها. والسببُ واضحٌ: فبلاغةُ القريةِ الجمهوريةِ تتألّفُ من كلماتٍ وصورٍ مُستَعارَةٍ من بلاغةِ خطباءِ العاصمةِ، المُستَعارَةِ بدورها من البلاغةِ القديمة التي كانت تُلَقّنُها مدارسُ العهدِ المَلَكيّ. ومن ثم استعاضَ عن هذا الصوتِ المُستَعَارِ، الذي هو صوتُ مناضليّ الجمهورية، بصوتٍ آخر هو صوتُ الجمهوريةِ بالذات بوصفه تَطَابُقَ الأجسادِ والدلالات. وهكذا فهو يقولُ لنا من يتكلّمُ من خلال كتاباتِ خطباء القرية: صوتُ الأرضِ ومواسم الحصاد، أم صراع الأجيال. ولقد كان ميشليه جمهورياً متحمّساً، لكنّه جمهوريٌّ من عصر الأدبِ، وفي عصرِ الأدبِ تتكلّمُ الأشياءُ البكماءُ أفضلَ من الخطباءِ الجمهوريين.

(*) جول ميشليه (Jules Michelet) (1798 ـ 1874)، مؤرّخ فرنسي مشهور.

لا توجدُ إذاً سياسةٌ واحدةٌ للأدب، فهذه السياسةُ مزدوجةٌ على الأقلّ. والحقُّ أنّ «التَحَجُّرَ»، الذي يأخذهُ نقّادُ القرنِ التاسع عشر الرجعيونَ والنقّادُ التقَدُّميون في القرن العشرين على الأدبِ الجديد، تشابكٌ لِمَنْطِقَين. فهو يشهدُ، من جهةٍ، على انهيارِ نظامِ الاختلاف الذي يمنحُ التمثيلَ للتراتبياتِ الاجتماعية. ومن ثمّ فهو يُنْجِزُ المنطقَ الديمقراطيّ للكتابةِ التي لا سيّدَ لها ولا وُجْهَة، أي قانونَ تساوي جميعِ الموضوعاتِ وجاهزيةِ جميعِ التعابير، وهو منطقٌ يشهدُ على تواطؤِ الأسلوبِ الإطلاقيّ مع قدرةِ أيٍّ كانَ على الاستحواذ على ما شاء من الكلمات والعبارات والحكايات. ومن جهةٍ أخرى، فإنّه يُقابلُ ديمقراطية الكتابة بِشِعريةٍ جديدةٍ تبتدعُ قواعدَ أخرى في التطابق بين دلالة الكلمات ورؤية الأشياء. وهو يُماثلُ هذه الشعريةَ بسياسةٍ، أو بالأحرى بفوق سياسةٍ (métapolitique)، إنْ صَحَّ إطلاقُ اسم فوق سياسة على محاولةِ إحلالِ «مشهدٍ حقيقيّ» محلَّ مشاهدِ (scènes) السياسةِ وبلاغاتها (énoncés) يكون بمثابة أساسٍ لها. وهذا تحديداً ما يقومُ به الأدبُ بالتخلّي عن صَخَبِ المشهدِ الديمقراطيّ للخطباء والقيامِ باستكشافِ أعماقِ المجتمعِ، مبتدعاً هذه التفسيرية (herméneutique) للهيئة الاجتماعية وهذه القراءة لقوانين العالَم المطبوعةِ على جسم الأشياء العاديّة وعلى كلماتٍ لا أهمّية لها والتي سيتقاسم إرثَها كلٌّ من التاريخ وعلمِ الاجتماعِ والعلمِ الماركسيّ والعلمِ الفرويديّ. فحين يدعو ماركس القارئَ إلى الغوصِ معه في جحيم نظام الإنتاج الرأسماليّ الذي يكشفُ عنه العلمُ متوارياً خلفَ ابتذالِ عمليةِ التبادل التجاريّ، فإنّه يُحيلُ في اقتباسٍ نصّيّ على **الكوميديا الإلهية** (*La divine comédie*) لدانتي. غير أنّ اللَّفْتةَ التفسيرية التي يقومُ بها مأخوذةٌ عن شعريةِ **الكوميديا الإنسانية** (*La comédie humaine*) لبلزاك. فالسِلْعَةُ استيهامٌ (fantasmagorie)، شيءٌ بسيطٌ في ظاهرهِ

لكنّه في الحقيقة عقدةٌ من الغموضِ اللاهوتيّ: إذ ينحدرُ هذا المبدأُ في العلم الماركسيّ مباشرةً من الثورة الأدبيةِ التي أعرَضَتْ عن منطقِ الأفعالِ التي يُزعَمُ أنّ ما يتحكّمُ فيها هو غاياتُها العقلانيةُ، واتّجهتْ صوبَ عالَمِ الدلالات المتواريةِ خلفَ المظاهرِ المبتذَلَة. كما يقتبسُ منها أكثرَ المبادئ مفارَقَةً وهو المبدأُ الذي يرى أنّ فهمَ قانونِ عالَمٍ ما لا يقضي بالبحثِ عنه في الأشياء المبتذلةِ وحسب، بل يجبُ إعادةُ الوجهِ فوقِ الحسّيّ (suprasensible)، أي الاستيهاميّ، لهذه الأشياءِ المبتذلةِ لِتَظْهَرَ عليه الكتابةُ المُرَمَّزَةُ لآليةِ عملِ المجتمع. وكان ذلك وراء قيام فالتر بنيامين(*) (Walter Benjamin) في ما بعد بالاعتماد على النظريةِ الماركسيةِ المتعلّقة بالتِيمية(**) (fétichisme) لكي يُفَسّرَ، استناداً إلى الاستيهام التجاريّ وطوبوغرافيا مَعابر (passages) باريس(***)، بِنيةَ التصويرِ البودليريّ. وذلك نظراً إلى أنّ التسكُّعَ (flânerie) البودليريّ ليس في معابرِ الجادّاتِ الكبرى(****) (Les grands boulevards) في باريس، بل في المخزن/ المغارة الذي تحدّثَ عنه بلزاك، أي في المخزن الذي وضَعَتْ مفهومَه نظريةُ التيمية والذي صار هاجسَ حلُمِ اليقظةِ

(*) كاتب ألماني (1892 ـ 1940) درَسَ الفلسفةَ واهتمّ بعلم الجمال وبنظرية الترجمة وله مساهمات جادّةٌ فيهما، كما اهتمّ بالماركسية التي طبعت العديد من كتاباته. غادر ألمانيا ليعيش في فرنسا منذ عام 1933 ومات منتحراً عام 1940.

(**) التِيميّة هي «عبادة أشياءٍ مادّيةٍ يعتقد أصحابها بقوّتها السحرية لكونها تُجسّدُ قوّةً روحية أو تمثّلها»، انظر: عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية: فرنسي ـ عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994).

(***) المقصود بالمَعبَر هنا، وفي سياق مدينة باريس وبعض المدن الفرنسية الأخرى، شارعٌ صغير للمشاة فقط، مسقوفٌ بشكلٍ عامّ (ويخترق أحياناً أحد المباني)، يصلُ بين شارعَين رئيسيين.

(****) يُشَكّلُ حيُّ الجادّات الكبرى في باريس قوساً واسعاً في المنطقة الواقعة على ضفّة نهر السين اليمنى في العاصمة، ويبدأ من جادّة مادلين لينتهي في ساحة الباستيل.

السرياليّ لِمُلْهِم بنجامين المباشَر، أي أراغون(*) (Aragon) صاحب النزهة السحرية - في مَعبر الأوبرا وأمامَ المخزنِ القديم لبائع العصِيّ (cannes) الفاخرة - التي تُعَدُّ امتداداً للوصف العجيب لِحَيّ غاليري دو بوا ولباعةِ القُبّعات بقبّعاتهم الغريبة. ولا يتّصلُ الأمرُ هنا بأثَرِ كاتبٍ في آخر، بل بنموذجٍ شعريّ وسياسيّ تقعيديّ وضعهُ الأدبُ بوصفه أدباً وتَدينُ له علومُنا الإنسانيةُ والاجتماعيةُ بالكثيرِ من أساليب تأويلهم.

يجبُ إذاً استعادةُ التواطؤِ الذي ذكرناهُ سابقاً، بين النقّادِ ذوي التوجّهِ الماركسيّ في القرن العشرين والنقّادِ الرجعيين في القرن التاسع عشر، لكنْ في إطارٍ أوسع. إذ يندرجُ احتمالُ وجودِ تشخيصَين متعارضَين حول موضوع «سياسة» الأدب ضمن الإطاراتِ التأويلية التي صاغَها هذا الأدبُ الذي أرادَ لنفسِه أنْ يكون «تاريخاً للأخلاق والطبائع» وَفقاً لهوغو، أو «علمَ آثارِ المَتَاعِ الاجتماعيّ (mobilier social)». ولقد ظنَّ نقّادُ القرن العشرين، باسم العلم الماركسيّ أو الفرويديّ وباسم علم الاجتماع أو تاريخ الأعرافِ والعقليات، أنّهم عرفوا حقيقةَ السذاجةِ الأدبيةِ وأعطَوا خطابها اللاواعي بإظهارِ الطريقةِ التي تقومُ بها نصوصُها التخييليةُ، من دون أنْ تدري، بترميزِ قوانينِ البنية الاجتماعيةِ وحالةِ صراع الطبقاتِ وسوقِ الممتلكاتِ الرمزية أو بنيةِ الحقل الأدبي. إلاّ أنّ النماذجَ التوضيحيةَ التي استعملوها ليقولوا حقيقةَ النصّ الأدبيّ هي نماذج صنعها الأدبُ نفسُه. فتحليلُ الوقائعِ المبتذلةِ واعتبارُها استيهاماتٍ تشهدُ على حقيقةِ المجتمعِ الخفيّةِ، وقولُ حقيقةِ ما هو على السطحِ

(*) هو شاعرُ السريالية المشهور (1897 - 1982) صاحب عيون إلزا (1942) ومجنون إلزا (1963) والكثير من المجموعات الشعرية الأخرى والروايات.

بالغوصِ في الأعماق وبالكشفِ عن النصّ الاجتماعيّ اللاواعي وحلُّ رموزِه، هما نموذجٌ لقراءةٍ أَعْراضيّةٍ (symptômale) ابتدعها الأدبُ نفسُه. وهذه القراءةُ هي شكلُ المفهوميةِ (intelligibilité) الذي تأكّدَتْ جِدَّةُ الأدب فيه والذي نَقَلَتْهُ إلى علومِ التأويلِ التي ظنَّتْ، بالمقابل، أنها بتطبيقها عليه تدفعُهُ إلى كشفِ حقيقته الخفيّة.

إنّ ما يجعلُ هذه العودةَ إلى المصدرِ سهلةً ومبتذلةً في الوقت نفسِه لا يكمنُ وحسب في أنّ الأدبَ هو نفسُه قد قدّمَ نهوجَ التفكيرِ التي يدّعونَ بها الكشفَ عنه، بل أيضاً في أنّه لم ينتظرْ هؤلاء النقّاد لصياغةِ إشكاليةِ علمِه الخاصّ ليجعلَ هو من هذا العلمِ موضوعَ تشخيصٍ ومُراجَعَة. فمن المؤكّدِ أنّ فوضى مخزنِ الأثرياتِ أو نادي القمار، وفوضى غاليري دوبوا أو الصحيفةِ، تقبلُ أنْ تُعامَلَ، عند بلزاك، كقصيدةٍ تأويليةٍ. لكنّ القصيدةَ التفسيريةَ، وعلى العكس من ذلك، تُقرأُ كَعَرَضٍ يدلُّ على حالةِ الجسم الاجتماعيّ. لكنْ سُرعانَ ما يتطابقُ الإفراطُ التأويليّ، الذي كان يبدو في البدايةِ مُضاداً للاستحواذ العشوائيّ الديمقراطيّ على الكلماتِ والعبارات والحكايات، مع الإسرافِ في الكلمات نفسها. ومن ثَمّ يُحَوّلُ الأدبُ علمَهُ الأَعْراضيّ ضدَّ هذا الإفراطِ في الأدلّةِ، وفي حلّ الرموز، الذي كان هو بالذات وراءه. ذلك هو مبدأ الحركةِ المضادّةِ التي لاحظها سارتر عند معاصريّ فلوبير والتي يرى فيها رغبةً أرستقراطيةً في إنشاء حَرَمٍ من الكلماتِ مخصَّصٍ للمثقّفين. لكنْ يجبُ أنْ نرى فيها بالأحرى الآليةَ التي تتحوّلُ من خلالها التفسيريةُ الأدبيةُ ضدَّ نفسِها، وتَرُدُّ نشوةَ عملياتِ حلّ الرموزِ إلى الإفراطِ الديمقراطيّ في الكلماتِ والأفكارِ، وترى في «لغةِ الحياة» هذه ـ التي قابَلَتْ بها العقلانيةَ التمثيليةَ للأفعالِ وللقَصْدية ـ خطراً على هذه الحياةِ نفسِها. ولَمْ يُلَخِّصْ أحدٌ هذا التحوُّلَ أفضل مما فعل تين (Taine) في وصفِهِ لمدينةٍ تختنقُ تحت ثقلِ الكلماتِ والأفكارِ المضغوطة:

تسمعُ على مقعدٍ في حديقة لوكسمبورغ نقاشاً طبّياً، وعند زاوية هذا الرصيفِ يقصُّ عليك عالِمُ جيولوجيا اكتشافاتِ التنقيبات الأخيرة. ويعبرُ بك هذا المُتحفُ الطويلُ التاريخَ كلَّه بنصف ساعة. وترمي بك هذه الأوبرا التي يُعيدون عرضَها وسطَ أفكارٍ انطَفَأتْ منذُ نصف قرن. وتستعرضُ في أحَدِ الصالونات كلَّ الآراءِ الإنسانية بساعتين (. . .). فالفِكْرُ يخرجُ كالبخارِ من جميع هذه الأدمغةِ المشتعلة، فيتنشَّقُه المرءُ عن غيرِ قصد، وهو يلمعُ في كلّ هذه النظراتِ القلقةِ أو الشاخصةِ، وعلى هذه الوجوهِ المُتغضِّنَةِ والمتجعِّدَةِ، وفي هذه الإيماءات السريعةِ والدقيقةِ. إنّ القادمين إلى هنا للمرّة الأولى يُصابون بالدُوارِ، فهذه الشوارعُ كثيرة الكلام وهذا الحشدُ المستعجلُ لا يتوقّفُ عن الركض، وهناك الكثيرُ من الأفكارِ المُعَلَّقَةِ في الواجهات والمكدَّسَةِ على البسطات والمطبوعةِ في الصروح والمربوطةِ بالملصقات. كلُّ هذه الأفكار تنزلقُ على مُحَيّا هؤلاء القادمين للمرّةِ الأولى فتُثقلُ عليهم وتضغطُ على صدورهم[6].

وهكذا يأخذُ التناظرُ المعكوسُ بين ظروف الشعرِ القديم وظروفِ الأدبِ الجديدِ شكلاً مقلقاً يمكنُ تلخيصُه كالآتي: إنّ ما يتماثلُ مع الصحّةِ الفرديةِ والجماعية للنفوسِ والأجساد، التي اعتُبِرَتْ منذ فينكلمان[*] (Winckelmann) جوهر الفنّ اليوناني، هو فوضى المدينةِ الحديثة، أي تعدُّديةُ الكلامِ والفكرِ المطبوعَين على الأشياء مما يُبقي الأذهانَ في حُمّى دائمة. ومن ثمّ فإنّ العلاقةَ بين الأدبِ

---

(6) Hippolyte-Adolphe Taine, «Balzac,» dans: Hippolyte-Adolphe Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Paris: Hachette, 1865), pp. 69-70.

(*) يوهان يواشيم وينكلمان (Johann Joachim Winckelmann) (1717 ـ 1768): عالم آثار ألماني ومؤرّخ للفن يُعتبرُ مؤسّس تاريخ الفنّ الحديث.

والسياسة تزدادُ تعقيداً، إذ ينتقلُ الاختلافُ الأدبيّ من حلّ الرموزِ إلى فهم الشِدَّةِ (intensité). وبما أنّ هذه الشدَّةَ هي شدّةُ الحُمّى التي تلتهمُ الجسمَ الاجتماعيّ، يجدُ الأدبُ نفسَه أمام طريقَين. يقضي أحدهما بأنْ يصبحَ أشبه بالطبّ الفاسدِ، محوّلاً إلى فنٍّ طريقتَهُ نفسَها في تعديلِ نوبةِ الحُمّى وحَرْقِ مداخلِها وترديدِ صدى موسيقاها. وإنّ هذا الطبّ الفاسدَ، الذي يتلذّذُ بالمرضِ الذي يعرضُه ويدفعُ إلى التلذُّذ به، هو ما قام زولا (Zola) بتعريفه من خلال نقده لرواية **جيرميني لاسيرتو** (*Germinie Lacerteux*) للأخوين غونكور التي تروي حكايةَ تلك المرأة الفاجرةَ من العوامّ التي تختبئ داخلَ خادمةٍ طيّبةِ القلب[7]. كما إنّه الطبُّ الذي تقدّمُه شعريةُ المخازنِ والبسطاتِ في روايتَي **بَطنُ باريس** (*Le ventre de Paris*) **وفي جنّةِ السيّدات**[(*)] (*Au bonheur des dames*) ـ ولم تعُدْ تظهرُ هذه المخازنُ بصورةِ خليطٍ فوضويّ يتمُّ توضيحُه من خلال قراءة الأدِلَّةِ، بل بصورةِ سيلِ الاستهلاكِ الجارف الذي يحوّلُ سيّداتِ باريس البورجوازيات إلى ما يشبه كاهنات الإله باخوس المتهتّكات اللاتي يتقاتلْنَ لتمزيق جسدِ السلعةِ المُؤَلَّهة، بينما يتمثَّلُ الكاتبُ الطبيبُ بصورةِ الفنّان الخبير في عرضِ السِلَعِ الذي يُزَيِّنُ بتشكيلاتِ الأقمشةِ البرّاقةِ أو النقانقِ ذي الألوان الناريّةِ الكاتدرائيةَ التي تلمعُ فيها السِلَعُ والتي وجدَ فيها

(7) Emile Zola, «*Mes haines,*» dans: Emile Zola, *Oeuvres complètes*, publiées sous la direction de Henri Mitterand (Paris: Nouveau monde, 2002), tome 1, pp. 754-763.

(*) روايتان لأميل زولا صدرتا على التوالي عام 1873 وعام 1883 وتدور أحداثُ الأولى في سوق الخضار المركزيّ الكبير في باريس الذي يمدُّها بقوتها اليوميّ. أما الثانية فتدورُ أحداثُها في عالم المخازن الكبرى في باريس، والعنوان، تحديداً، اسم أحد هذه المخازن الضخمة وهو مخصّصٌ لحاجيات السيّدات ولهذا السبب آثرنا ترجمته بـ «**في جنّة السيّدات**» ولم نعتمدْ الترجمة الشائعة والحرفية لهذا العنوان أي «**سعادة السيّدات**».

الشعبُ الآنَ معبدَهُ بجانبِ الكنيسةِ ذات الطراز القوطيّ المهجورة. ومن ثمّ فقد صار جائزاً له أنْ يرى نفسَه بصورةٍ إيجابيةٍ بهيئةِ شاعرِ «ديمقراطيةٍ» تتمثَّلُ في حُمّى الاستهلاك الهائلة أو في الحكمة اللاواعيةِ لفوضى تقودُ الجسمَ الاجتماعيّ نحو مستقبلٍ مجهول.

وهكذا تظهرُ مطابَقَةٌ بين إيقاع الكتابةِ وإيقاعِ مرضٍ اجتماعيّ ـ مَدعو ربما لأنْ يرى نفسَهُ كصحّةٍ لا مثيلَ لها. يُقَابلُ ذلك طبٌّ آخر حريصٌ على التفريقِ بين أنظمةٍ في الشِدَّة. ومن ثمّ يتعلّقُ الأمر عندئذٍ بتحديدِ صحَّةٍ مختلفةٍ للكتابةِ وإنشاء مستوى من المساواةِ خاصٍّ بها، هو مستوى الفرديات (individualités) الجديدة التي نشأتْ من تحطيم الآلةِ الفردية أو الجماعيةِ للدَلّ ولإلهاب العقول. ولربّما كان هذا ما يرمزُ إليه المقطعُ المشهور في رواية **مدام بوفاري** (*Madame Bovary*) الذي نستمعُ فيه خلال حفل اجتماعِ المزارعين إلى خطابَين في الإغواء ـ خطابُ مستشار المحافظة وخطابُ رودولف ـ ونرى أنّهما لا يبلغان غايتهما إلاّ عند ضياعهما في نقيضهما، أي في الهمسِ اللامبالي للحياة غير الدالّة (a-signifiante): خَدَرُ بعد ظهرٍ صيفيّ وأصوات الحيواناتِ بالنسبة إلى الأوّل، وعطرُ الفانيل وزوبعةُ التراب التي تُثيرُها عجلاتُ عربة مسافرين بالنسبة إلى الثاني. ومن ثمّ يُقابلُ الصمتَ الثرثارَ للرسالةِ والكلامَ المكتوبَ عن الأشياءِ والأجسام مُكافئٌ ثالثٌ للكلامِ وللصمت هو تَنَفُّسُ الأشياء التي تخلّصَتْ مِنْ سلطةِ الدلالات. فيُصبحُ الكلامُ الأبكمُ هنا الشِدَّةَ الخالصَةَ للأشياء التي لا مبرّرَ لها، مقابلَ التشَتُّتِ الديمقراطيّ للرسالة التائهةِ والثرثرةِ التفسيريةِ العامّةِ لِحَلِّ رموزِ الأدلَّةِ في الوقت نفسه. ويحدّدُ هذا الشكلُ الثالثُ من الكلامِ الأبكم شكلاً ثالثاً للديمقراطية يمكنُ تلخيصُهُ في دُعابةٍ لفلوبير يُصَرِّحُ فيها أنّه يُبالي بالقَملِ الذي يلتهمُ الفقيرَ المُعدَمَ أكثر من مبالاته بالفقير نفسِه. ويمكننا ترجمة هذه الكلمات

بمصطلحاتٍ فلسفيةٍ نستعيرُها من دولوز(*) (Deleuze) فنقول: ليستِ المساواةُ الروائيةُ المساواةَ المولالية(**) (molaire) للكائناتِ الديمقراطية، بل هي المساواةُ الجُزَيئيةُ (moléculaire) للأحداث الصغرى (micro-événements) وللفرديات التي لم تعُدْ أفراداً (individus) بل مجرّدَ اختلافاتٍ في الشِدَّةِ يُشْفي إيقاعُها الخالصُ من حُمّى المجتمع.

لا يُختَزَلُ «التَحَجُرُ» الأدبيّ إذاً إلى أيّ خُطاطةٍ (schéma) بسيطةٍ تُطابقُ بين شكلٍ من أشكالِ الكتابةِ ومضمونٍ سياسيّ. إنّه يأتي من توتُّرٍ بين ثلاثةِ أنظمةٍ في التعبيرِ تُحَدِّدُ ثلاثةَ أشكالٍ في المساواة. فهناك أوّلاً مساواةُ الموضوعات وجاهزيةُ كلّ كلمةٍ أو كلّ عبارةٍ لتشكيلِ نسيجِ أيّ حياةٍ كانت. ومن شأنِ هذه الجاهزيةِ أنْ توثّقَ عُرى التضامنِ بين روائيي الكوميديا الإنسانية أو «أخلاق الريف» وشخصياتهم، وهي تُحَدِّدُ قُدرةَ أيّ قارئٍ من قرّائهم على استعادةِ ما أخذوه من بني جنسِهم. وهناك أيضاً ديمقراطيةُ الأشياء البكماء التي تنطقُ أحسنَ من أيّ أميرٍ من أمراء المأساة ومن أيّ خطيبٍ من الشعب أيضاً. وأخيراً هناك تلك الديمقراطيةُ الجُزَيئيةُ لحالاتٍ لا مبرّرَ لها، والتي تدحضُ في الوقت نفسِه صَخَبَ خطباءِ المنتدياتِ والثرثرةَ التفسيريةَ لحلّ رموزِ الأدلّةِ المكتوبةِ عن الأشياء. إنّها «ديمقراطياتٌ» ثلاث، إنْ شئتم، وثلاثةُ أساليب يُمَثّلُ فيها الأدبُ نظامَه في التعبيرِ بطريقةٍ في تشكيلِ معنى مشتَرَكٍ، وثلاثةُ أوجهٍ في عملِ الأدبِ على تشكيلِ مشهدِ المَرْئيّ وطُرُقِ حلّ رموزِه وتشخيصِ ما يفعلُهُ فيه الأفرادُ والجماعاتُ وما يمكنهم أنْ يفعلوا فيه. وهي أيضاً سياساتٌ

(*) جيل دولوز (Gilles Deleuze) (1925 ـ 1995)، فيلسوفٌ فرنسي.

(**) المول (mole): وحدةُ قياسٍ في الكيمياء وفي الفيزياء.

ثلاث تسودُ حالةٌ دائمةٌ من التوتُّرِ في ما بينها، وبينها وبين الأنظمةِ المنطقيةِ التي ترى أنّ التنظيماتِ الجماعيةَ السياسيةَ تُشَكّلُ أغراضَ تَجَلّيها وأساليب إبلاغِها ذي الطابع الذاتيّ.

إنّ سياسةَ الأدبِ هي صِدامُ هذه السياسات، ويعني ذلك أنّ نقدَها يقومُ على لُعبةِ هذه التَوَتُّراتِ أوّلاً، وعلى التجربةِ التي تخوضُها هي نفسُها لحدودِ قُدُراتِ هذه اللعبة. فالأدبُ يختبرُ هذه الحدودَ إمّا لأنّه يرغبُ في تعميقِ الصمتِ الذي يفصله عن الثرثرةِ الديمقراطية، أو لأنّه يرغبُ في الضغطِ على ديمقراطية الرسالة بالتحوّل إلى لغةٍ جديدةٍ للجسم الجماعيّ. ويُمَثّلُ فولتير الحالةَ الأولى حيث يسعى العملُ الأدبيّ إلى جرّ عالَمِ الثرثرةِ التأويلية إلى اللامعنى، ومقابلةِ غباءٍ (une bêtise) بآخر وحرّيةِ تنفُّسِ الظواهر التي لا مبرّر لها بالقوالبِ النمَطيةِ التأويلية الجاهزة. غير أنّ اللعبةَ هي في الحقيقةِ بين أطرافٍ ثلاثة: فلإلغاءِ الغباءِ من عالمِ التأويلات (نثرُ الصُّحُفِ ونثر هوميه(*) (Homais) أو نثرُ الموجزات (manuels) التي يقرأها بوفار وبيكوشي) على الكاتبِ أنْ يلغي أيضاً، في الغباء الأعلى للأسلوب المطلق، الفارقَ الذي تسعى الشخصياتُ إلى توسيعِه في نثرِ العالَمِ لتنسجَ فيه حياةً خاصّةً بها بمساعدة كلماتٍ اختلستها من قراءاتها بصورةٍ اعتباطية. إلاّ أنّ حدَّ هذا الجهدِ هو إلغاءُ الفارقِ الأدبيّ نفسِه. إذ يُعاقَبُ الناسِخان السابقان اللذان أرادا أنْ يعيشا الكُتُبَ عوضاً عن نسخها على غرورهما، في آخر رواية **بوفار وبيكوشي** (*Bouvard et Pécuchet*). وهكذا نراهما يعودان إلى مكتبهما ويستسلمان لنسخِ ما هو مجرّدُ مجموعةٍ من القوالبِ النمطيةِ الجاهزة. وهذا طبٌّ جيّدٌ لعلاجِ مرضِ الكتابةِ الديمقراطيّ، لكنّه في

(*) هو الصيدلانيّ في رواية **مدام بوفاري** لفلوبير.

الوقت نفسه إلغاءٌ ذاتيٌّ للأدب. فعلى فلوبير أنْ ينسخَ بنفسِه كلَّ ما يجعلُ شخصيتيه تنسخانه، وعليه إلغاءُ العملِ الذي يُبعدُ نثرَ الأدبِ عنِ العباراتِ المبتذَلَةِ لنثرِ العالَم. إذ لا يمكنُ للصفاءِ الأدبيّ أنْ يتخَلَّصَ من العلاقةِ التي تربطه بديمقراطية الكتابةِ من دون إلغاء ذاته، فسيرورتُه الاختلافيةُ الخاصّةُ تقودُهُ إلى تلك النقطةِ التي يُصبحُ فيها اختلافُه غيرَ قابلٍ للحسم.

ظهرَ الوجهُ الآخرُ للمفارقةِ في القرن التالي، حين دفعتْ رغبةُ التحوُّلِ إلى وسيلةٍ للتدخُّلِ أدباً يحملُ طابعَ الإدانةِ إلى احتواءِ رسائلِ العالَمِ المُنَمَّطَةِ على صفحاته. هذا ما تشهدُ به أكثرُ الأعمال تمثيلاً للأدبِ السياسيّ في القرن العشرين، ثلاثية دوس باسوس(*) (Dos Passos) حول الولايات المتحدة الأميركية. ولا شكّ أنّ دوس باسوس يستعيرُ من الدادائية والسريالية بعضاً من أشكالِ المونتاج حين يحشرُ العباراتِ النمطيةَ المأخوذةَ من «أحداث الساعة (actualités)» أو من «الصُوَر» في مغامراتِ شخصياته التي تتلاعبُ بها فوضى عالمٍ يُسَيطرُ عليه قانونُ المال. لكنّه يستعيدُ، في مستوى آخر أعمق، سياسةَ رواية **بوفار وبيكوشي** ويعملُ على عكسها. فمن شأنِ مونتاج العبارات النمطية الإعلامية أنْ يدفعَ إلى الإحساسِ بأشكال السيطرةِ العنيفةِ لطبقةٍ من الطبقات، لا أنْ يدُلَّ على تساوي كلّ الأشياء. فمن جهة، تقولُ حكايةُ المصائرِ المضطربةِ الحقيقةَ المتوارية خلف هذه العباراتِ النمطية. ولكنْ، وعلى العكس من ذلك، فإنّ هذا التنميطَ الهزليّ للسيطرةِ هو الذي يُعطي لحكايات التيه المُتَشَظّيةِ انسجامَها

(*) جون رودريغو دوس باسوس (1896 ـ 1970): روائي ومسرحي أميركي من أصلٍ برتغالي تجاوز أثرُه حدود الولايات المتحدة إلى أوروبا حيث كان سارتر من بين أكبر المعجبين بكتاباته. أما الثلاثية المذكورة هنا فهي **خط العرض** °42 (*The 42nd Parallel*) (صدرت عام 1930) و**1919** (صدرت عام 1932) و**الثروة** (*The Big Money*) (صدرت عام 1936).

وتماسكَها والمعنى الذي يوَحِّدُ بينها. وهكذا فإنّ المنظومةَ النقديةَ الجديدةَ تكتسبُ فعاليتها من رفض البطوليةِ (héroïsation) والعاطفيةِ والكآبةِ (gris sur gris) التي تُذَوِّبُ العنصرين اللذين من شأنِ صدامهما أنْ يحملَ المعنى السياسي، أي: مصائرَ الشخصيات وخطابَ عالَمِ الهيمنةِ حول ذاته. كما يعتمدُ على تقليلِ الفارقِ بين هذا الخطابِ الخاوي والنثرِ الصَقيلِ الذي يعانقُ، بالطريقةِ نفسِها، مصائرَ الأطفالِ التائهين ومصائرَ الوصوليين، مصائرَ الخانعين ومصائرَ المتمرّدين. غير أنّ المساواةَ التي لا تُفَرّقُ بين القوالب النمطية تنتقلُ إلى المساواة الأسلوبيةِ المُطَبَّقَة على حكايةِ المصائر الشاهدةِ على عنفِ السيطرة. ويصلُ النقدُ عندها، بشكلٍ دائم، إلى حدودِ التبَدُّدِ في الفوضى اللامبالية للمصائر المتساوية داخلَ عالَم يُتابعُ بلا هوادةٍ مجرى تلتهمُ فيه القوّةُ اللاشخصيةُ للقوالبِ النمطيةِ رسائلَ الصراعِ الطبقيّ الواضحة. ويتوافقُ موتُ إيما بوفاري وعودةُ الناسخَينِ إلى نَسْخِهما مع النهاية المزدوجة لثلاثية الولايات المتحدة، حيثُ تمضي ابنةُ الطبيبِ، التي كرّست نفسَها لقضيةِ الطبقةِ العاملة، لحضورِ اجتماعٍ جديدٍ للتنديدِ بجريمةٍ جديدةٍ بينما يسعى متشرِّدٌ مجهولٌ من دون جدوى، وعلى جانب طريقٍ، إلى صَرْفِ انتباهِ أحدِ السائقين عن سيلِ حركةِ المرور المتواصلة. فتتحقَّقُ سياسةُ «الغباءِ» الأدبيةُ هنا بصفاءِ مفارقتها. إذ لا يمكنُ في الوقت نفسِه امتلاكُ قدرَةِ التنديدِ بالمعنى وقدرةِ التنديدِ باللامعنى. وبتعبيرٍ أوضح، لا يمكنُ وضعُهُما معاً، وتوحيدُ قدراتِهما في أَلَقِ العبارةِ، من غير أنْ تُلغي إحداهُما الأخرى. وفي نهاية المطاف، تُلغي عبارةُ الأسلوبِ المطلَقِ نفسَها في قوالبِ نثرِ العالَمِ النمطية. وهنا يكمنُ، بفضلِ تناظرٍ معكوس، الفرقُ النقديّ والسياسيّ الذي يتعذَّرُ في النهاية تمييزُه.

يَلقَى الأدبُ شكلاً آخرَ من أشكالِ الإلغاءِ الذاتيّ حين يريدُ الضغطَ على «صمْتِ» الرسالةِ الديمقراطيّ ليؤسّسَ كتابةً جديدةً تتلاءمُ

مع قدرةٍ جديدةٍ للأجسام. ذلك هو المشروعُ الذي سعى إليه، بعيداً عن أيّ مظهرٍ من مظاهرِ «رسمِ الكلمات»، الشاعرُ الذي كتبَ «أيّ روحٍ تخلو من العيوب؟»: مشروعُ شعرٍ يسبقُ الفعلَ، ولغةٍ مفتوحةٍ على كلّ المعاني تتغنّى بالألحانِ المتناغمةِ لحبٍّ جديدٍ ولجسمٍ جماعيٍّ جديد. لكنّ الشاعرَ لا يملكُ، لإنجازِ «خيمياء الكلمة» التي لا بدّ منها لولادةِ نشيدِ الجماعةِ الجديد، إلاّ خليطاً أشبهَ بما عند تاجر الأثريات وهو خليطٌ عَدّدَ مكوّناتِه في بداية القصيدة التي تحملُ هذا العنوان نفسَه(*): منمنماتٌ شعبيةٌ ولافتاتٌ وأدبٌ لم يعدْ رائجاً وكتابات دينيةٌ باللاتينيةِ وكُتُبٌ جنسيةٌ غيرُ مضبوطةِ الكتابة وكتبٌ صغيرةٌ للأطفال ولازماتٌ تافهةٌ وأوزانٌ ساذجة. فعلى نشيدِ المستقبلِ أنْ يتشكّلَ من بقايا الحياةِ العاديّة وأحافيرِ التاريخ الجماعيّ بعد جمعِها بصورةٍ عشوائيةٍ من مخزن بائع الأثريات. لكنْ ليسَ هناك طريقٌ يقودُنا مِنْ جَرْدِ الأدِلّةِ البكماء المكتوبةِ على الأشياء، ومِن شِعريةِ اللازِماتِ (refrains) التي لم تَعُدْ رائِجةً، إلى نشيدِ الجسم الجماعيّ.

لا تتعلّقُ القضيةُ بمجرّد وهمٍ أو عجزٍ شخصيَين. فالفارقُ بين مشروع خيمياء الكلمة ومادّتِه يشهدُ على ما يأتي: لقد غدا الأدبُ آلةً قويّةً في التأويلِ الذاتيّ وفي إعادةِ شعريةِ الحياة قادرةً على تحويلِ كلّ نفاياتِ الحياةِ العاديّةِ إلى أجسام شعريّةٍ وأدلّةٍ للحكاية. ولقد غذّتْ هذه القدرةُ الحلُمَ بكتابةٍ جديدةٍ والحلُمَ بجسمٍ جديدٍ، مما يُضفي صوتاً على إعادة امتلاكِ القدرةِ الشعرية والحكائية هذه المكتوبةِ على أي لافتةٍ وفي أيّ لازمةٍ لم تعدْ رائجةً أو كتابٍ غير

(*) أي عنوان خيمياء الكلمة (*Alchimie du verbe*) وهي قصيدة تعودُ إلى عام 1873 وتتضمّنها مجموعة فصلٌ في الجحيم (*Une saison en enfer*).

صالحٍ للقراءة. إلاّ أنّ حلّ رموزِ الكلامِ الأبكم قد ازدوج في أثناء ذلك. إذ دخلَ في الطريقةِ العاديّة لإدارة الآراء، أي في روتين التحقيقِ الصُحفيّ العامّ الذي ندّدَ به الشاعر ملارميه. فلقد أرادَ، للإفلاتِ من هذا المصير، إنهاكَ نفسِه في حلّ رموزِ ما يتعذَّرُ تحليلُ رموزه، وفي جهدٍ يرمي إلى استخلاص إيقاع عالَم مجهولٍ من لازمةٍ تافهةٍ، وبوصفها تافهةً، يمكنُ فيه من جديدِ الكشفُ مباشرةً عن الشعر وعن النثر. وهكذا، ما إنْ تُحَلُّ أخيراً رموزُ قصيدةِ الكتابةِ الهيروغليفيةِ حتى تركُن إلى موسيقى اللامعنى. ويبقى الجسمُ الجديدُ، الذي يُغَنّي نشيدَ الكلمة الجديدةِ، يوتوبيا ضروريةً وغيرَ قابلةٍ للتحقيقِ في الوقت نفسِه، يتجاوزُ من خلالها نظامُ الكتابةِ الأدبيةِ ذاتَه. ولقد استطاعَ مشروعُ رامبو، في زمنِ المدرسةِ المُستقبَليّة (futurisme) والثورةِ السوفياتية، التوافقَ مع الحلُم بحياةٍ جديدةٍ لا ينفصلُ فيها الفنُّ عن الحياة. وعادَ، في زمنِ السريالية، إلى شِعريةِ مخزنٍ/ مغارةِ علي بابا التي احتفى بها الشاعر أراغون في قصّة **فلاّحُ باريس**(*) (*Le paysan de Paris*)، والتي نَظَّرَ لها بنيامين (Benjamin) بفكرةِ المسيحِ المُنتَظَرِ الخارجِ من مملكةِ الأموات في مَعابر باريس. وهكذا تلقى قصيدةُ المستقبل، على أيّ حال، التناقضَ نفسَه الذي لاقتهُ روايةُ الحياةِ المبتذلة، كما يلقى نشيدُ الشعبِ التناقضَ نفسَه الذي لاقاه الأدبُ الخالص. وما حياةُ الأدبِ إلاّ حياة ذلك التناقض.

قد يرغبُ الناقدُ وعالِمُ الاجتماعِ هنا الأخذَ بثأرهما بجعلِ هذا التناقض علامة الوهم القديم الذي يتخيّلُ أنّه قادرٌ على تغييرِ الحياةِ، بينما كلُّ ما يقومُ به هو تأويلُها لا أكثر. لكنّ التأويلاتِ هي نفسها

(*) قصّة لأراغون صدرت عام 1926 هي عبارة عن نزهة في شوارع باريس تتداخلُ فيها الذكرياتُ والشعرُ والاستشهاداتُ والملصقات والمشاهد المسرحية الهزلية مما يُعطي لهذا التسكعِ انطباعاً أشبه بغنائية حلُم يقظة. ويحتلُ معبرُ الأوبرا موقعاً هامّاً في هذه القصّة.

تغييراتٌ حقيقيةٌ إذ تُحَوّلُ أشكالَ رؤيةِ عالَمٍ مشترَكٍ ومعها القدراتِ التي يمكنُ للأجسامِ العاديّة ممارستها علىً مشهدٍ جديدٍ من الحياة العامّة. وتُشَكِّلُ العبارَةُ التي تُقابلُ تغييرَ العالَم بتأويلِه جزءاً لا يتجزّأ من المنظومةِ التفسيريةِ نفسِها التي تنتمي إليها «التأويلاتُ» التي تتعارضُ معها. ويجعلُ نظامُ الدلالةِ الجديدُ، الذي يؤيّدُ صفاءَ الأدبِ، معنى التعارضِ نفسَه بين تأويلِ العالَم وتغييرِه موضوعَ شكٍّ. ويُمكنُ عندها للتأمُّلِ في سياسةِ الأدبِ أنْ يعينَنا على فهمِ ذلك الغموضِ وبعضِ آثاره في العلومِ التي تزعمُ تأويلَ العالَمِ وفي الممارسات التي تسعى إلى تغييره.

سوءُ التفاهمِ الأدبيّ

هل للأدبِ علاقةٌ خاصّة بشكلِ سوء التفاهم؟ على أيّ حال هذا ما توحي به معاينةُ مادّةِ «سوء تفاهم» في مُعجم **ذخيرةُ اللغةِ الفرنسية** (*Trésor de la langue française*)، إذ يقترحُ ذلك من خلال الفارقِ بين التعريفاتِ التي يعطيها لهذه الكلمة والإحالاتِ الأدبيةِ التي يُفتَرَضُ أنْ تُمَثِّلَها.

يُعطي التعريفُ معنيَين للكلمة هما: «تباينٌ في تأويلِ دلالةِ أقوالٍ أو أفعالٍ يؤدّي إلى اختلاف»، «اختلافٌ سببُه تباينٌ من هذا النوع»[1]. والتعريفان واضحان ويعبّران عن عالمِ مألوفٍ من التجارب يُفهَمُ فيه سوءُ التفاهمِ كقضيةِ تأويلٍ خاطئٍ يمكنُ أنْ تعودَ ببساطةٍ إلى ازدواجِ معنى الأدِلّةِ التي هي موضوع تأويل. فهم يقولون: «هذا مجرّدُ سوء تفاهم».

يبدو هذا الفهمُ لسوء التفاهم أبسطَ أشكالِ صعوبة الفهم والتفاهم. إذ تعودُ هذه الصعوبةُ، كما يعتقدون في معظم الأحيان، إلى غيابِ فِهْرِسٍ دقيقٍ للأدلّةِ ودلالاتها. ولطالما طابَ لهم أنْ

(1) Bernard Quemada, *Trésor de la langue française* (Paris: Gallimard, 1985), p. 250.

يحلموا بتواصلٍ لا سوء تفاهم فيه يتأتّى من لغةٍ تُحَدِّدُ من دون لُبْسٍ ما تتحدَّثُ عنه. كما طابَ لهم الاشتباهُ بوجودِ أرواحٍ شرّيرةٍ تعوقُ ممارسة هذه اللغة وتنشرُ سوءَ التفاهم: كما يفعلُ المخادعون بكلِّ أصنافهم، وهم خبراء في التلاعبِ بالكلمات والمواقف التي تحملُ معنيَين ويُفهَمُ منها عكسُ ما يجبُ فهمه، وأيضاً أولئكَ الذين يجهرون بكلامٍ تكمنُ قيمتُهُ في تَعَذُّرِ فهمِه، أي الذين يستعملون كلماتٍ غامضةً لإخفاءِ ابتذالِ ما يقولونه ويتعلَّلون بسوء التفاهم حين يشعرون بأننا فهمنا أنّ ما يقولونه، تحديداً، هو مجرّد كلامٍ مبتذل.

وهكذا، يبدو سوءُ التفاهم محدَّداً بصورةٍ جيّدة ومفهومُه، بحسب المعجم المذكور، مستقرّاً منذ القرنِ السادس عشر أي منذ استقرّتْ لغتُنا. لكنْ كيف نفسّرُ إذاً الأمثلةَ الغريبةَ التي تُمَثِّلُ قضيةَ الكلامِ غيرِ المفهوم، في المادّةِ نفسِها؟ وهنا أقتبس: جانكليفيتش(*) (Jankélévitch): «إنّ الغشَّ في الحبِّ هو الذي يولِّدُ حالاتِ سوء التفاهم الأكثر خطورة». ومارتان دو غار(**) (Martin du Gard): «يوجدُ حتماً وراء كلّ حبٍّ مُتّقدٍ سوءُ تفاهم ما، وَهمٌ نبيلٌ وخطأٌ في الإدراك، وتصوُّرٌ خاطئٌ للآخر يحمله الطرفان». وزولا: «مافتئ الاختلافُ يكبر، وزادَ من حدّتِه سوءُ تفاهم جسديّ يُجَمّدُ حتى أشدّ العواطف جَيَشاناً: كان يعشقُ زوجتَه التي تتمتّعُ بِحِسيّةِ الشقراء النَهِمَةِ، لكنّهما كانا ينامان منفصلَين، متضايقَين ومُهانَين»(2).

ليس بالإمكان هنا الحديثُ عن سوء تفاهم لمجرّدِ أنّ أحدَ الشريكَين يُؤَوِّلُ بشكلٍ خاطئٍ سلوكَ الآخرِ وأقوالَه، فسوءُ التفاهم هو

(*) فلاديمير جانكليفيتش (1903 ـ 1985)، فيلسوف فرنسي.

(**) روجيه مارتان دوغار (1881 ـ 1958)، روائي فرنسي.

(2) هذا الزوج التعيسُ هو المهندس هينبو (Hennebeau) في رواية جرمينال (*Germinal*).

بين جسدَين. ولا يقتصرُ الأمرُ على تلطيفٍ يدلُّ على عجزِ عضوِ الذكورة عن الاستجابةِ لإغراءاتٍ حسّيةٍ لشقراءَ نَهِمَة. بل تُشيرُ عباراتُ زولا، وبصورةٍ أكثر جذرية، إلى صلةٍ جوهريةٍ بين عجزِ العلاقةِ بين جسدَين والقدرةِ على التلاعبِ بكلماتٍ مثل «حسّية الشقراء النهمة»، وإلى علاقةٍ جوهريةٍ بين بهجةِ الكلماتِ وامتناعِ الأجساد، وبين سلطةِ الكلام والحاجة في قلبِ «العلاقة الجنسية».

لا يُكَلِّفُ المعجميُّ نفسَه عناءَ الكشفِ عن ـ أو حتى تفسير ـ هذا الفارقِ بين نوعَين من أنواع سوء التفاهم، أي بين مسألةٍ لا تتعدّى التأويلَ الخاطئ لأدلّةٍ ما، ولاعلاقةٍ (non-rapport) هي قوامُ مَلَكَةِ بَثِّ الأدلَّةِ وتأويلِها. ويجدُ سوءُ التفاهم حولَ سوءِ التفاهم موقعَهُ في المنطقةِ المظلمةِ التي تفصلُ فِهْرِسَ دلالاتِ الكلماتِ المُنَظَّمَ وهذا الشكلَ المحَدَّدَ المُستَخدَمَ حيثُ تسعى الكلماتُ إلى قولِ بؤسِ الأجساد، أي الأدب. صحيحٌ أنّ النشاطَ الأدبيّ بحدّ ذاته يُشيرُ إليه معجمُ *Trésor* كمثالٍ على سوء التفاهم. وإنّه لكذلك لكنْ بصورةٍ تَحُدُّ بشكلٍ كبيرٍ من فهمه. وإنْ كان زولا يُصَوّرُ حاجةً في قلبِ العلاقةِ بين اللغةِ والجنس، فهناك مثالٌ آخر مقتَبَسٌ من تيبوديه(*) (Thibaudet) يَرُدُّ سوء التفاهم الأدبيّ إلى فكرةٍ مبتذَلةٍ غير مؤذية: «ليس سوءُ التفاهم وعدائيةُ الفنّانِ والمجتمعِ من الأمور التي يمكنُ إنكارُها».

ومع ذلك تبقى تلك الفكرةُ المبتذلةُ مُلْغِزَةً. فما سببُ إمكانِ اعتبارِ «سوء التفاهم» و«العدائية» مترادفين، ولِمَ ينبغي أنْ نقولَ عن مشهدِ عَدَمِ الفهمِ المُتَبادَلِ بين الفنّانِ والبقّالِ إنّه سوءُ تفاهم. لا توحي لنا بذلك عبارةُ تيبوديه ولا تعريفُ صانع المعاجم. والحقُّ أنّ شخصاً آخرَ قد عرضَ لنا ذلك مطوّلاً، لكنّه بالمقابلِ جعلَ من سوء التفاهمِ

(*) ألبير تيبوديه (1874 ـ 1936)، ناقدٌ فرنسي.

وهماً. وأستحضرُ هنا مقاطعَ مشهورةً من كتاب **ما الأدب؟** *(Qu'est ce que la littérature?)* يحاولُ فيها سارتر تحديدَ موقعِ الأدب في العصرِ الذي أعلَنَتْ بدايتَه، بحسب رأيه، المواجهةُ التي حدثت في حزيران/ يونيو[*] 1848.

من المتّفقِ عليه أنّه منذ عام 1848 (...) صار من الأفضل للمرء أنْ يكونَ غيرَ معروفٍ على أنْ يكونَ مشهوراً، وأنّ الشهرةَ إذا ما أُتيحَتْ للفنّانِ في حياته فتُعزى إلى سوء تفاهمٍ[3].

يُثَبّتُ سارتر سوءَ التفاهم كسِمَةٍ لعصرٍ محدّدٍ هو العصرُ الذي فرضَ فيه الأدبُ نفسَه بوصفه أدباً من خلالِ بعض الوجوهِ النموذجيةِ: بودلير وفلوبير وملارميه ورامبو وبروست وغيرهم... لكنّه يثبّته بطريقةٍ مميَّزة جداً، هي في آنٍ معاً في حدودها الدنيا، من حيث مضمونها، وجذريةٌ في شكلها. جذريةٌ في شكلها: بمعنى أنّ الكاتبَ، على حدّ قولِه، لا يُريدُ أنْ يُفْهَمَ، ويرفضُ خِدمةَ الغاياتِ التي يُكَلّفُ الجمهورُ البورجوازيّ بها الأدبَ. أي إنّ الكاتبَ يرفضُ بأرْيَحيَّةٍ خدمةَ أيّ غايةٍ على وجه العموم، والمقصودُ بالطبع أيّ غايةٍ أخرى خارج غاياتِ الفنّ بحدّ ذاته. وفي حدودها الدنيا من حيث مضمونها: بمعنى أنّ حُجّةَ سوء التفاهم لا تُحيلُ على أيّ خصوصيةٍ بنائيةٍ يفلتُ بها العملُ الأدبيّ من حبائلِ الفَهم. أي إنّ سوء التفاهم مجرّدُ ادّعاءٍ يُتَرجمُ ببساطةٍ موقفَ الكاتبِ الذي يؤكّدُ اختلافَه الثابتَ بافتراضِه المبدئيّ أنّه حيثُ يلاقي التقديرَ لا يعودُ ذلك للأسباب التي تجعله جديراً بذلك.

(*) إشارة إلى التمرّد الذي اندلع بين 23 و26 حزيران/ يونيو 1848 في باريس والذي قمعته الحكومة المؤقّتة آنذاك.

(3) Jean-Paul Sartre, «*Qu'est ce que la littérature?*,» dans: Jean-Paul Sartre, *Situations II* (Paris: Gallimard, 1947-1948), p. 161.

ومن ثمّ فإنّ سوءَ التفاهم هذا مفهومٌ تماماً. فالفنّانُ، كما يتصَوّره سارتر، يسعى إلى أن لاَ يُفهَم وإلى أن يقولَ في ذلك أقلّ ما يمكنُ قوله، أي لكي يقول اللاشيء (dire le rien). كما إنّ رفضَ خِدمةِ الغايات التي تسعى إليها طبقتُه، أي غايات منفّذي الإعدام رمياً بالرصاص عامي 1848 و1871(*)، هو أيضاً طريقةٌ لإيجاد تلك المسافة التي تتيحُ للفنّانِ تأكيدَ هويّته ولنخبةِ الفنّ التَمَيُّزَ عن العامّة. وهكذا يجدُ كلُّ طَرَفٍ ما فيه منفعته: فالفنّانون سعداء لأنّ منَفّذيّ الإعدام رمياً بالرصاص يحمونَ أملاكَهم وإيراداتِهم، وكذلك منفّذو الإعدام الذين لا يخشون شيئاً طالما أنّ هناك أدباً يقولُ لضحاياهم من دون لُبْسٍ حالَ العالَمِ والسيطَرة.

وهكذا يكونُ سوءُ التفاهم خيالياً، أي التخييلَ الذي يُثَبّتُ عقداً ضمنياً بين النخبة الأدبيةِ والطَبقةِ المسيطِرة على حساب الجمهورِ، أي الشعبِ في نهاية المطاف. غير أنّ هذا التأويلَ يفترضُ أنّ النخبةَ متفاهمةٌ حول ما تفعل، وهو أمرٌ ليس بديهياً على الإطلاق. بل يبدو أنّ المقرّبين لم يتفاهموا، وبالمعنى الحرفيّ للتعبير، حول ما يفعلون. وإليكم، على سبيل المثال، هذه الرسالة التي يوجّهها كاتبٌ لصديقةٍ مقرَّبةٍ تدور حول أصدقاءَ مقرّبين آخرين. كتبَ فلوبير لجورج ساند(**) (George Sand) قائلاً:

> تتحدّثين عن أصدقائي، وتضيفينَ مدرستي (. . .). يسعى أولئك الذين غالباً ما ألتقيهم، وأنتِ تُشيرين إليهم، إلى كلّ ما

(*) شهدَ عام 1871، إثر هزيمة نابليون الثالث أمام بروسيا ونفيه إلى إنجلترا، قيام حكومةٍ ثوريةٍ ذات طابع اشتراكيّ (يطلق عليها اسم الكومونة (la commune)) في باريس وعددٍ من المدن الفرنسية الأخرى دامت نحو ثلاثة أشهر (3 آذار/ مارس ـ 28 أيار/ مايو 1871). لكنّ قوات فرساي الحكومية النظامية قمعتها بدمويةٍ بالغة الشراسة.

(**) اسم مستعار لروائيةٍ فرنسية معروفة (1804 ـ 1876).

أحتقره ولا يأبهون لِما يعذّبني (. . .). إذ يَسعَدُ غونكور(*) (Goncourt)، على سبيل المثال، عندما يلتقطُ في الشارع كلمةً تصلحُ لأنْ يضعَها في كتاب. أمّا أنا فأشعرُ بالكثير من الرضى عندما أكتبُ صفحةً خاليةً من الجناس الصوتيّ (assonnances) ومن التكرار(4).

لم يَعُدِ الأمرُ يتعلّقُ هنا بسوء تفاهم يتِمُّ التذرُّعُ به لحفظ روحِ النخبةِ من خطرِ فَهْمِ العامّةِ لها. فالكلامُ وعدَمُ الفهمِ هما بين كتّابٍ مِن أعداء العامّة. كما يدورُ الحديثُ، وتحت غطاء سوء التفاهم، حولَ نسيجِ الكِتابِ بشكلٍ خاصّ وحولَ الأدبِ بشكلٍ عامّ. ولا يتعلّقُ سوءُ التفاهم بما «يريدُ أنْ يقولَ» هؤلاءِ أو أولئك، بل يتعلّقُ بما يفعلُه الكتّابُ حتى في الصفحاتِ التي يصفون فيها شخصياتٍ أو مواقفَ لا لُغْزَ فيها.

لنأخذ مثالاً آخر: سوء التفاهم الذي حصلَ بين هنري غيون(**) (Henri Ghéon) ومارسيل بروست(***) (Marcel Proust) حولَ وصفِ كنيسةِ كومبراي (Combray). إذ انتقدَ هنري غيون في تحقيقِه كثرةَ التفاصيل:

(*) الأخوان غونكور (إدمون غونكور (Edmond Goncourt) (1822 - 1896)، وجول غونكور (Jules Goncourt) (1830- 1870))، مؤرّخان وكاتبان وروائيان فرنسيان. والمعنيُّ هنا هو الأخ الأكبر إدمون لأنَّ الرسالة تعود إلى عام 1875.

(4) Gustave Flaubert, «Lettre à George Sand, 31 décembre 1875,» dans: Gustave Flaubert, *Correspondance*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1998), p. 1000.

(**) مسرحي فرنسي (1875 ـ 1944) من مؤسّسي المجلة المعروفة (*La nouvelle revue française*) (1991).

(***) روائي فرنسي (1871 ـ 1922) صاحب مجموعة روايات **البحث عن الزمن المفقود والزمن المُستَعاد**.

إنّه لا يعفينا حتى من وصف السيّدة سازرا (Sazerat) بعلبة حلوياتها، ويكفي أنْ يتذكّرَ أنّه رآها مرّةً في الكنيسة[5].

ويأتي جوابُ بروست ليردَّ الاعتراض:

> تظنُّني أتحدّثُ عن السيّدة سازرا لعدمِ جرأتي على إغفالِ أنني رأيتها ذاك اليوم. لكنّني لم أرَها على الإطلاق (...). ولقد استطعتُ، بفضل الساعات الشغفة والمتبصّرة التي أمضيتها في سانت شابيل (Sainte-Chapelle) وبون أودمير (Pont-Audemer) وكان (Caen) وإيفرو (Evreux) خلال عدّةِ سنواتٍ، إعادةَ تشكيلِ الزُجاجية[*] (vitrail) بربط مختلف الانطباعات الصغيرة التي تولّدَتْ في نفسي بعضها ببعض. ولقد وضعتُ أمام تلك الزُجاجيةِ السيّدةَ سازرا للتشديدِ على الانطباع الإنسانيّ للكنيسةِ في تلك الساعة. إلاّ أنّ جميعَ شخصياتي وكلَّ ظروفِ كتابي مُخْتَلَقَةٌ لغايةِ الدلالة[6].

وهكذا نجدُ أنّ سوءَ التفاهم لا يتعلّقُ بأيّ لُبْسٍ أو غموضٍ في اللغة، ولا بأيّ لُغزٍ يحتاجُ إلى تأويل. كما إنّ هنري غيون لا يشكو حتى طول العبارة هنا، وليست السيّدة سازرا رمزاً لأيّ دلالةٍ مخفية. فسوءُ التفاهم ليس ذا طابعٍ تأويليّ، بالمعنى المتداوَل، بل هو يتعلّقُ بقضيةٍ مبتذلةٍ تتعلّقُ بالمكانة التي يجبُ أنْ تُعطى لوجودِ شخصٍ ما على مَرْكَعٍ. ومن ثمّ فإنّ سوءَ التفاهمِ هو، بحصرِ

---

(5) مقالة من: *La nouvelle revue française*, no. 61 (1er janvier 1914), cité dans: Marcel Proust, *Correspondance* (Paris: Plon, 1985), tome 13, p. 29.

(*) «زخارف من زجاج مرصوفة مختلفة الألوان تُزَيَّنُ بها الكنائس وسواها» (**قاموس المنهل / فرنسي - عربي**).

(6) «Lettre à Henri Ghéon, 2 janvier 1914,» dans: Proust, *Correspondance,* p. 24.

المعنى، خطأً في الحسابِ (mécompte) أي خلافٌ حول حساب. فثمّةَ، بالنسبة إلى هنري غيون، امرأةٌ زائدة. إلاّ أنّ نقدَه لهذا الوجود الزائد (l'être-en-trop) يُحيلُ على سوء تفاهم يتّصلُ بالوجودِ هنا (l'être-là) المقصود. فتعدادُ الأجسامِ الذي يُقدِّمُه النصُّ يُقحِمُ مكانةَ هذا النصّ بحدّ ذاته.

الحقُّ أنّ غيون ليس إنساناً ساذجاً، فهو لا يُكَرّرُ الخطأ الذي وقعَ فيه دون كيشوت أمام دُمى المعلّم بيار(*)، كما إنّه لا يعتقدُ، كما يفعل دوق دو غيرمانتس، أنّ الروائيين يدورون في الصالونات حاملين عُلَباً يضعون فيها الأشخاصَ الذين يلتقونهم. إنّه يعلمُ أنّ السيّدة سازرا شخصيةٌ تخيُّلية، ولهذا السبب بالتحديد يرى أنها زائدةٌ هنا. فللشخصيةِ التخيُّليةِ سِماتٌ تُمَيِّزُها عن الكائنات الحيّةِ الحقيقية، ولا شيء يُجبرنا على تقديمها بكاملِ ظروفها العَرَضيّةِ وبكلّ السِمات الخاصّةِ التي تنتمي إلى حياةِ الأفرادِ المحسوسة. ومن ثَمّ يجبُ اختزالُ الظروفِ والسماتِ إلى ما فيه صالح التخييل. وهنا بالتحديد يكمنُ خطأُ بروست، بحسب غيون. فبروست هو الذي يخلطُ بين منطقِ الواقعِ ومنطقِ التخييل، إذ لم يكن هناك في الحقيقة أيُّ داعٍ تخييليّ لذكرِ اسمِ الشخصيةِ التي يقعُ عليها شعاعُ الشمسِ الذي تعكسه الزجاجيةُ ـ لا سيّما إنْ كانَ هذا الاسمُ اسمَ السيّدة سازرا، وهي شخصيةٌ لا يعلمُ عنها القارئ إلاّ أنّها صاحبةُ كلبٍ مجهولِ النوعِ مزعومة. ومن ثمّ تفرضُ النتيجةُ نفسَها على الناقد: إنّ كانتْ تلكَ الشخصيةُ، التي لا عُمقَ لها في الرواية التخييليةِ والقابلة للاستبدال بأيّ شخصيةٍ كانت على هذا المَرْكَبِ، موجودةً فلأنّها سَبَقَ

(*) إشارة إلى المشهد المعروف في رواية **دون كيشوت** لسرفانتس حين يأخذ دون كيشوت الحكاية التي يعرضها مسرح الدمى محمل الجدّ وكأنها واقعٌ لا تمثيل.

أنْ كانتْ هنا ولأنّ الكاتبَ لمْ يُحسِن حذفَها من لوحةٍ لا تنتمي إلى الضرورةِ الروائيةِ بل إلى ذكرياته الخاصّة.

وهكذا يكونُ عيبُ الروائيّ هنا عكسَ ما كان يدّعي سارتر تماماً. إذ أشارَ هذا الأخير إلى الميلِ نحو التقليلِ وإلى الإرادةِ العَدَميّةِ لعَدَمِ قولِ أيّ شيء. أمّا عيبُ بروست، وعلى العكس من ذلك، فيكمنُ في عدم القدرةِ على الحَذْفِ وفي العجزِ عن الامتناعِ عن قولِ كلّ شيء. إلاّ أنّ قولَ كلّ شيءٍ، وَفقَ الناقد، يعني التنكُّرَ لنمط «الكلّ» الذي يعنيه العملُ الفنّيّ، أي ذاك الكائن العضويّ الذي يملكُ كلَّ الأعضاء اللازمة للحياة لا أكثر.

إنّه يرفضُ بعنادٍ منحَنا ذلك الرضى العضويّ الذي يمنحه لنا عملٌ يمكننا بنظرةٍ واحدةٍ معانقة مكوّناتِه كلِّها. فالزمنُ الذي قد يُمضيهِ شخصٌ آخر في نشرِ بعضِ الضوءِ في هذه الغابةِ أو في تسوية فسحاتٍ وفتح آفاق فيها، يُمضيهِ هو في إحصاءِ عدد الأشجارِ ومختلف أنواعِ العطورِ والأوراق على الأغصان والأوراق التي سقطت، وفي وصفِ كلّ ورقةٍ مختلفةٍ عن الأخرى، عِرْقاً عِرْقاً (nervure) ووجهها وقفاها. ذلكم تسليتُه وغُنْجُهُ. إنه يكتبُ «الأجزاءَ»[7].

يُظهِرُ الخطأُ في الحساب تعارضاً بين فكرتَين في موضوع «الكلّ». فهناك، من جهة، الحيوانُ الذي يتمتّعُ بأعضاء ضرورية مجموعةٍ في وحدةِ الشكلِ. وهناك، من جهةٍ أخرى، النباتُ اللامتناهي، أي الكلُّ المُجَزّأُ إلى ما لانهاية. ويعزو الناقدُ إلى عِلْم أمراضِ الكتابةِ هذا عِلماً في أسبابِ الأمراض اجتماعياً (étiologie

(7) Henri Ghéon, dans: L*a nouvelle revue française*, cité dans: Proust, *Correspondance*, tome 13, p. 29.

(sociale. فإنْ كان الكاتبُ يُسهبُ في التفاصيلِ فذلك لأنّه «رجلٌ عاطلٌ عن العمل». وإنه يملكُ ما يكفي من الوقتِ لكتابة هذه «الأجزاء» لأنّ لديه ما يكفي من الوقت ليتأمّلَ الزُجاجياتِ ويتسكّعَ في العالَم ويراقبَ الناسَ... إلخ، ولأنّه يُشاركُ أصحابَ الامتيازاتِ الوقتَ. ويردُّ بروست على هذه الحجّةِ نقطةً بنقطة. فأدبُه يتعارضُ كلّياً مع «أدبِ المُدَوَّنات (littérature de notations)»، كما لا يوجدُ في كتابه جسمٌ زائدٌ. فلقد تمّ ابتداعُ كلّ شيءٍ لضروراتِ عملٍ تخييليٍّ عليه إظهار فكرةٍ محدّدة. وأخيراً، فهو ليس لديه أوقات فراغ، وليس بهاوٍ يتسكّعُ في الصالونات ويعودُ إلى منزله حاملاً رسوماته التمهيدية، بل هو إنسانٌ مريضٌ محبوسٌ في مسكنه وليس لديه متّسعٌ من الوقت ليحيا.

ليس هذا الردُّ مجرّدَ تبريرٍ شخصيّ. إنّه يُعبّرُ، في عموميته، عن سوء التفاهمِ حول الأدب. والحقُّ أنّ حجّةَ الحيوانِ المُقَطَّعِ إلى أجزاء عديدةٍ يُضافُ بعضُها إلى بعض لم يكنْ بروست أوّلَ من واجهها. فلقد وُجّهَتْ من قَبْلُ إلى كُتّابٍ لم يكونوا جميعاً من أسرةٍ ذات حسبٍ ونسَبٍ بل منهم من كانَ يرتادُ الدركَ الأسفلَ من المجتمعِ كما الصالونات، ومن بينهم هوغو وبلزاك وزولا وفلوبير... فالعتابُ نفسُه تَمَّ توجيهه إلى جميع هؤلاء الكتّاب الذين ابتدعوا هذا النوعَ الجديدَ من فنّ الكتابة الذي يُسَمّى الأدب: استحالةُ الإقصاءِ وكثرةُ التفاصيلِ التي تحجبُ شخصيةَ الكلّ. فلنستمعْ على سبيل المثال إلى ما يقولُهُ ناقدٌ معاصرٌ لفلوبير، هو أرمان دو بومارتان (Armand de Pontmartin)، في تعليقه على رواية **مدام بوفاري** (*Madame Bovary*):

قرويٌّ شنيعٌ يريدُ الخضوعَ لعملية فَصْدٍ: وصفُ الحوضِ والذراعِ والقميصِ والمِشْرَطِ وانبثاقِ الدّمِ. السيّد هومي، الصيدلانيّ المثقّف، يشتري الحلويات في روان: وصفُ قطع الحلوى

الصغيرة (. . .). شحّاذٌ يتسوّلُ في الطريق: وصف[8]. . .

إسرافٌ في الأشياء وإسرافٌ في الأشخاص. إنّ هذه الحجّةَ تَمَسُّ الأدبَ بوصفه أدباً، ولا تمسُّ أسلوبَ هذا الكاتب أو ذاك. إنها تستهدفُ سياسةَ الأدب. فقلبُ هذه السياسةِ يكمنُ في العلاقةِ بين قولِ كلّ شيءٍ، أي الإسراف في القولِ، وحالةٍ سياسيةٍ واجتماعيةٍ محدَّدَة. ويُؤَوّلُ غيون هذه العلاقةَ بأقرَبِ الوسائلِ: يعني الاستمرارُ أنّ لا شيءَ يرغمُنا على ذلك وأنّ لدينا الوقت الكافي الذي لدى أصحاب الامتيازات. أمّا بومارتان، وكَرَجْعيٍّ صالحٍ، فيذهبُ إلى قلبِ المسألة. إذ لا تكمنُ المشكلةُ في الوقت الذي يملكه المرءُ عَرَضياً وَفقاً لوضعه الماديّ، وإنما في الفضاءِ الرمزيّ لتعايشِ الأجسام. ومن ثمّ نقعُ هنا أيضاً على صِلَةٍ مميَّزَةٍ تربطُ نُقّادَ القرنِ العشرين التقدُّميين بنُقّادِ القرنِ التاسعِ عشر الرجعيين. والحقُّ أنّ ما يُنَدِّدُ به بومارتان هو ما يُشيرُ إليه رولان بارت (Roland Barthes) على أنّهُ الإيحاءُ بالواقع (l'effet de réel) مُعتمداً هو الآخرُ في برهانِه على فلوبير: فما نَفْعُ مقياسِ الضغطِ الجوّيّ ذاكَ المُعَلّقِ فوق البيانو في قصّة **بساطةُ قلب** (*Un cœur simple*)؟ إنّه لا يؤدّي دوراً وظيفياً ولا دراميّاً على الإطلاق. ويستنتجُ بارت أنّه ينتمي إلى فئةِ سَقَطِ المَتاعِ التي لا وظيفةَ لها إلاّ أنْ تقول: نحن الواقع، والواقعُ هو الواقع[9]. فهو هنا لضمانِ صلابةِ نظامِ العالَم، أي عالَمِ السيطرةِ البورجوازية، في نهاية المطاف. ويتعارَضُ ممثّلُ نظامِ الأشياءِ،

---

(8) Armand Augustin Joseph Marie Ferrard de Pontmartin, «MM. Edmond About et Gustave Flaubert. Le roman bourgeois et le roman démocratique,» dans: Armand Augustin Joseph Marie Ferrard de Pontmartin, *Nouvelles causeries du samedi* (Paris: [s. n.], 1860), p. 323.

(9) Roland Barthes, «L'effet de réel,» dans: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984), pp. 179-187.

ضمنياً، مع زهرةِ ملارميه الغائبةِ عن كلّ الباقات، والتي تعفي اللغةَ من وظيفتها الإحالية وتدفعُها إلى السعي لامتلاك سلطةٍ خاصّةٍ مماثلةٍ لقلبِ النظام البورجوازيّ.

لكنّ هذا التطابقَ البسيطَ بين الإسرافِ الوصفيّ وميزةِ الوظيفةِ الإحالية والدفاعِ عن نظامٍ للعالَم تفوتُه الأمورُ المُخاطَرُ بها من جرّاء الإسراف الوصفيّ، أي ما يجعلُ من «الواقعية» المزعومة خرابَ النظامِ التمثيليّ القديمِ بالفعلِ لا ذُروته. والحقُّ أنّ عيبَ الإسرافِ الوصفيّ هو التعارضُ بين كُلٍّ و كُلّ. إذ يعني التكاثرُ «الواقعيّ» للأشخاص وللأشياء عكسَ ما سيراهُ عصرُ بارت وسارتر. إنه يعني خرابَ نمطٍ من الكلّ كان منسجماً مع استقرار الجسم الاجتماعيّ. ويُشيرُ بومارتان تحديداً إلى مبدأ هذا الخراب: خسارة النسبةِ الشعريةِ التي كانت مرتبطةً تحديداً بالتراتبية الاجتماعية. وهكذا يتعارضُ فضاءُ رواية **مدام بوفاري** المُزْدَحِمُ مع الفضاء المُنْفَرِجِ الذي كان يمنحه النظامُ الأرستقراطيّ للرواياتِ زَمَنَ رواية **أميرة كليف**(*) (*La princesse de Clèves*). ففي هذه الروايات، لا تتركُ الشخصيةُ الإنسانيةُ المُمَثَّلَةُ بسموّ منبتِها وروحِها وتربيتها وقلبِها، في اقتصادِ القصّ، مكاناً كبيراً للشخصيات الثانويةِ أو للأغراضِ المادّية. ولم يكنْ هذا العالَمُ البديعُ ينظرُ إلى عامّةِ الناس إلاّ من نافذة عرباته، وإلى الريفِ إلاّ من نوافذِ قصوره. وبالنتيجة ثمّةَ فضاءٌ فسيحٌ، مأهولٌ بصورةٍ رائعة، لتحليلِ مشاعر في نفوسِ النخبةِ أشدّ رهفَةً وأكثر تعقيداً وأصعب على التوضيح مما هي عليه عند العامّة(10).

ومن ثمّ فإنّ فلوبير، في نظرِ الناقد، كاتبُ عصرٍ تتساوى فيه

(*) رواية لمدام دو لافاييت (Madame de La Fayette) (1634 ـ 1693).

(10) Ferrard de Pontmartin, «MM. Edmond About et Gustave Flaubert...,» dans: Ferrard de Pontmartin, *Nouvelles causeries du samedi*, pp. 321-322.

كلُّ الأشياء ويجبُ فيه قولُ كلّ شيء. وهكذا يجتاحُ الروايةَ مستنقعُ الكائناتِ والأشياء، مستنقعُ الأجسامِ التي لا طائلَ فيها. ويحملُ هذا المستنقعُ، عند بومارتان وأشباهه، اسماً سياسياً: إنه يُدعى الديمقراطية. ووَفقاً لهذا المنطقِ، فإنّ روايةَ بروست ديمقراطيةٌ كرواية فلوبير: فالغابةُ الكثيفةُ التي يشكو منها غيون هي نتاجُ نباتاتٍ اجتماعيةٍ جديدة. والحقُّ أنّ عصرَ تين(*) قد حدَّدَ التعارضَ بين نمَطَين من المجتمعاتِ مُشَبّهاً إياهما بنمطَين من الفضاءات المُشَجَّرَة: فهناك، من جهة، التنظيمُ القديمُ للحدائقِ بمناظرها الفسيحةِ وأشجارِها الباسقةِ الحامية. وهناك، من جهةٍ أخرى، الخليطُ الحديث من الشجيراتِ المتراصّةِ التي تكادُ تختنقُ معيقةً حركة الهواء ومانعةً العين من التمتُّع بنظرةٍ شاملة. ومن شأن هذين النمطَين من النباتات الاجتماعية إنتاجَ نظامَين في الكتابة. ومن ثمّ تشهدُ رواية فلوبير ورواية بروست، بصورةٍ متساويةٍ، على هذا النظام الجديدِ للمجتمعِ وللكتابة، وعلى هذا اللاتمايزِ بين الفضاءات والأزمنةِ الذي يُدعى ديمقراطية.

إننا نعلمُ أنّ فلوبير، كما بروست، لديه الجواب على ذلك. فإنْ كان يَعدُّ كلَّ أوراقِ الشجر فليس لأنّه ديمقراطيّ، بل على العكس لأنّ الأوراقَ، باختلافِ بعضِها عن بعض، تدحضُ وحدانيةَ الشكلِ الديمقراطية. وبشكلٍ أعمق، فإنّ الجماعةَ الأدبيةَ تُقَدّمُ وحدةً في الإحصاء تختلفُ عمّا تقدّمه الجماعةُ الديمقراطية، وشكلاً آخرَ من الفرديةِ، هي الفردية الجُزَيئيةُ لا المولالية. وهكذا تحلُّ محلَّ الفرديات «البشرية»، وهي بالتعريف وحدةُ جسمٍ تُحَرّكُهُ روحٌ تُحَدّدُ

(*) هيبوليت تين (1828 ـ 1893): فيلسوف ومؤرّخ فرنسي كان يرى أنّ العِرقَ والبيئة واللحظةَ عواملُ قادرةٌ على تفسيرِ الإنتاجِ الأدبيّ والفنيّ، وحتى الوقائع التاريخية.

شكلَه العامّ وتعابيرَه وأوضاعَه الخاصّة، فردياتٌ قبلُ بشرية (préhumaines) ناتجةٌ عن مزيجٍ مختلفٍ من الذَرّات: لقاءاتُ عُشْبَةٍ بِدَوَرانِ غبارٍ وبلَمَعانِ ظفرٍ وشعاعِ شمسٍ يتألّفُ منها ما يُتَرجَمُ، في الحياة العاديّةِ والتقليدِ التمثيليّ، إلى مشاعرِ الأفرادِ وآرائِهم.

يُمكنُ، انطلاقاً من هذا الردِّ، تحديدُ جوهرِ الخطأ في الحساب بشكلٍ أفضل، فهذا الجوهرُ ليس تأويلياً. والخطأُ الأدبيُّ في الحسابِ ليس في الحقيقةِ قضيةَ غموضٍ لغويّ، إنّهُ قضيةُ جسمٍ وحسابٍ. ويرغبُ الهجّاؤون المعادون للديمقراطية في ردِّ هذه القضيةِ إلى مسألةٍ تتعلّقُ بالكثافة: فهناك الكثيرُ من الأجسام المتساويةِ التي تسقطُ مختلطةً في العلبةِ الروائية. إلاّ أنّ الإسرافَ ليس إحصائياً، بل يتحَدَّدُ بالنسبة إلى انسجامٍ مُفتَرَضٍ بين تعداد الأجسام وتعدادِ الكلمات والدلالات. إذ ليستِ الكثافةُ الاجتماعيةُ للأجسامِ وكثافتُها الروائية ما يجب مقارنته. بل يجبُ مقارنةُ النظامِ، أو الفوضى، في العلاقةِ بين الأجسامِ والكلمات الذي يُديرُ هذينِ الشكلَين من التخييل، أي التخييل السياسيّ والتخييل الأدبيّ.

إنّ للأدبِ علاقةً بالديمقراطية لا بوصفها «حكمَ الطبقاتِ الشعبية» بل بوصفها إسرافاً في علاقةِ الأجسام بالكلمات. فالديمقراطيةُ هي أوّلاً ابتداعُ كلماتٍ يَدخلُ من خلالها في الحُسبانِ من كانوا خارجه فيُفسِدون ترتيبَ قِسمةِ الكلام والصَمْتِ التي كانت تجعلُ من الجماعة السياسيةِ «حيواناً جميلاً(*) (bel animal)»، أيّ كُلاً عضوياً. ويكمنُ الخطأُ الديمقراطيّ في الحساب في وضعِ أشخاصٍ ضمن دائرة التداول الاجتماعية هم فائضٌ بالنسبة إلى أيّ

(*) الإنسانُ عند أرسطو «حيوانٌ سياسي»، ومفهومُ «الحيوان الجميل» يُحيلُ على كلّ ما هو مُرَكَّبٌ من أجزاءٍ مُنَظَّمةٍ في ما بينها ولها امتدادٌ خاصٌ بها، فالجمال عنده يتميَّزُ بهاتين السِمَتَين.

إحصاءٍ وظيفيّ للأجساد. وعلى سبيل المثال، هناك كلمةُ «بروليتاري» التي يردُّ بها بلانكي(*) (Blanqui) على سؤال النائب العامّ حول مهنته. فهذه الكلمةُ الفارغةُ التي لا مرجِعَ لها تُشَكِّلُ فضاءً سياسياً، فضاءً من الأجسامِ التخييلية الفائضةِ عن كلّ إحصاءٍ منظّمٍ للأجسامِ الاجتماعيةِ وعن مواقعها ووظائفها. فالإسرافُ لا علاقةَ له بالعددِ الكبيرِ بل بازدواجيةٍ في الإحصاء، أي بإدخالِ إحصاءٍ آخر يُخَرِّبُ تَكَيُّفَ الأجسامِ مع الدلالات.

على هذه الأرضيّةِ يقومُ الخلافُ (mésentente) السياسيّ[11]. وهنا أيضاً يمكننا التفكيرُ في العلاقة بين السياسة والأدبِ، بين الخلافِ السياسيّ و«سوء التفاهم» الأدبيّ. والحقُّ أنّ هذا الأخيرَ يُمارَسُ على حسابِ نموذج النظامِ نفسِه الذي للأوّلِ: فالحيوانُ الجميلُ، بوصفه انسجاماً بين أعضاءِ كُلٍّ عضويٍّ ووظائفِه، هو أيضاً نموذجٌ في التناسبِ والتناسقِ بين الأجسام والدلالات، نموذجٌ في التوافقِ والإشباعِ (saturation): إذ يجبُ ألاّ تدخل في دائرة التداول للجماعة أسماءُ أجسام زائدةٍ عن الأجسام الحقيقيةِ، أسماءٌ غيرُ مستقرّةٍ وفائضةٌ، من شأنها تشكيلُ تخييلاتٍ جديدة تُقَسِّمُ الكُلَّ وتُفَكّكُ شكلَهُ ووظائفيتَهُ. ويجبُ ألاّ يكون هناك في القصيدةِ أجسامٌ فائضةٌ عمّا يستلزمُه تنسيقُ الدلالات، ولا حالاتُ أجسامٍ ليس بينها وبين حالةٍ من الدلالات علاقةٌ تعبيريةٌ محدَّدَة.

(*) لويس أوغست بلانكي (Louis Auguste Blanqui) (1805 ـ 1881): ثوريّ جمهوريّ اشتراكي فرنسي لُقِّبَ بالحَبيس (l'enfermé) لأنه أمضى نحو 37 سنة من عمره في سجون السلطة لنشاطاته الثورية ومشاركته الفاعلة في مختلف الثورات والانتفاضات الشعبية التي شهدتها فرنسا آنذاك ضدّ المَلَكية والحكم المطلق. ولقد أعطى اسمه للتيارِ الجمهوريّ الثوريّ في فرنسا لفترةٍ من الزمن.

(11) انظر: Jacques Rancière, *La mésentente: Politique et philosophie* (Paris: Galilée, 1995).

يُدينُ كلٌّ من الخلاف السياسيّ وسوءِ التفاهم الأدبيّ وجهاً من وجوه هذا النموذج التوافقي في التناسبِ بين الكلماتِ والأشياء. إذ يبتدعُ الخلافُ أسماءَ وبلاغاتٍ ومُحاجّاتٍ وبراهينَ تُنشئُ تجمُّعاتٍ جديدةً يمكنُ فيها لأيّ كانَ أنْ يُحصى في عداد غير المَحصيين. أمّا سوءُ التفاهم فيُحَرّكُ العلاقةَ والحساب من جانبٍ آخر بتعليقِ الأشكال الفرديةِ التي يربطُ من خلالِها المنطقُ التوافقيُّ الأجسامَ بالدلالات. فالسياسةُ تُحَرّكُ الكلَّ (le tout) والأدبُ الوَحَداتِ (unités). ويتمثّلُ شكلُه الخاصّ في التخالفية(*) (dissensualité) بابتداعِ أشكالٍ جديدةٍ من الفردية تحلُّ التماثلات (correspondances) القائمةَ بين حالات الأجسام والدلالات، و«أوراقٍ» تخفي الشجرةَ عن عَينيّ صاحبها. هكذا هي قطعُ الحلوى على مَرْكَعِ السيّدة سازرا ـ وأيضاً سربُ النوارسِ غيرِ المتمايزة على شاطئ بعلبك(**) (Balbec) والحلوى (cheminots) التي يشتريها السيّد هومي (Homais) في مدينة روان ـ ، وأكثر من ذلك الأعشابُ الرفيعةُ، وفقاعاتُ الموج الزرقاء، والحشراتُ ذاتُ القوائمِ الدقيقة، وشعاعُ الشمس الذي يُتَرجَمُ أثرُه المُرَكَّبُ بعبارةٍ من الطراز القديم هي: «حبُّ إيما (Emma) لليون(***) (Léon)».

نستخلصُ مما سبق نتيجتَين، الأولى خاصّةٌ بالتخالفِ (dissensus) الأدبيّ، والثانيةُ بعلاقته بالتخالفِ السياسيّ. تتّصلُ النتيجةُ الأولى بالعلاقة بين وحداتٍ مُنْحَلّةٍ في الكلّ. فمن الواضح أنّ فضاءَ

(*) لا يمكن فهم هذا اللفظ إلاّ من خلال التعارض consensualité/ dissensualité أي توافقية/ تخالفية.

(**) إنها بعلبك مارسيل بروست الخيالية لا بعلبك لبنان.

(***) قد تنفعُ الإشارةُ إلى أنّ التفاصيلَ سابقة الذكر، بدءاً من حلوى السيّد هومي، مأخوذةٌ كلُّها من رواية **مدام بوفاري** لفلوبير.

هذه الفرديات لا يتوافقُ مع شكلِ الحيوان الجميل أو مع الحديقة ذات الأشجار الباسقةِ والمناظر الفسيحة. إلاّ أنّ ذلك لا ينفي كلّ فكرةٍ عن الكلّ، بل على العكس فهناك واحدةٌ ضروريةٌ لا لإقفالِ الحسابِ وإنما للتصديقِ على هذه الفرديات وإظهارها كَتَبَدِّياتٍ (manifestations) لجوهرٍ واحد. وإلاّ بقيتْ حلوياتُ السيدة سازرا وهومي فعلاً مجرّدَ ذكرياتٍ طفوليةٍ أُلصِقَتْ بالكتاب. فإنْ لم يَكُنِ الكلُّ تجميعاً للأجزاء فلا بدّ أنْ يكونَ الجوهرَ المثوليّ (immanente) للوحدات. لكنْ كيفَ يتبدّى هذا المُثول(*)؟ لَربّما حُكِمَ على الجوهر الأدبيّ ألاّ يُثْبِتَ ذاته إلاّ بخطأ في الحسابِ بالنُقصانِ أو الزيادة، أو بالتَبَدُّدِ أو بعلاوةٍ على الحساب.

إنّ ما يؤكّدُه فلوبير في رسالته المذكورة إلى جورج ساند هو شكلُ النقصان: فالعملُ الذي يُفضي إلى الصفحةِ «الخاليةِ من «الجناس الصوتيّ ومن التكرار» هو ما يُقابلُ الممارَسَةَ التي تعتمدُ على التقاطِ كلمةٍ من الشارع ولصقِها بالكتاب. ومن شأنِ الصفحة التي تُصاغُ بهذه الطريقةِ أنْ تُحَقِّقَ من ذاتها، وبطريقتها الخاصّة، خاصّيةَ الحيوان الجميلِ المُفَكَّكِ (défait): أي أنْ تأتيَ باللازمِ من دون زيادةٍ أو نُقصان، لا شيء غير الأوراق والريح التي تُحرّكُها معاً وتُدخِلُ عليها تغييراتها الملموسة. وعلى الصفحةِ ألاّ تُظهِرَ هذا بل أنْ تُسْمِعَهُ، وذلك بوضعِ مُباشَريّةِ (immédiateté) المثال(**) (l'idée) من دون المفهومِ محلَّ مفهومِ الكلّ. لكنْ لا يُمكنُ أبداً لأيّ صفحةٍ أنْ

(*) المثول (immanence): «وجودُ شيءٍ أو مبدأ في شيءٍ آخر وجوداً ملازماً لوجود الآخر»، (عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية: فرنسي ـ عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994).

(**) المثال (idée)، «صورةٌ عقليةٌ قائمةٌ بذاتها في فلسفة أفلاطون»، (انظر المصدر نفسه).

تُسمِعَ هذا الاتّحادَ الجوهريَّ (consubstantialité) للريحِ وللأوراق. إذ لا يَعِدُ عملُ الحذفِ بذلك إلاّ تحت خطرِ إعادةِ موسيقى المثال، التي يتعذّرُ تمييزُها عن نثرِ العالَمِ، إلى اللفظِ.

يُعَدُّ شكلُ الإضافةِ (additive) الشكلَ الذي تَبنّاهُ بروست: فهو يؤكّدُ شخصياً أنّ على الكلِّ أنْ يأتيَ زائداً: «... جميع شخصياتي وكلّ ظروفِ كتابي مُختَلَقَةٌ لغايةِ الدلالة». هذا ما قاله في رسالته، لكن عليه أنْ يقولَه أيضاً في الكتاب نفسِه، في هذا الكتاب الذي يستبعدُ مع ذلك «النظرياتِ» والتصريحاتِ المتعلّقةَ بنيات المؤلّف. ومن ثمّ يأتي الردُّ كتناقضٍ إنجازيّ (performative)، لأنّ النيات، في الأدبِ، لا تُحتَسَب. وإنْ كان على الكاتبِ أنْ يقولَ ما قد فَعَل فذلك يعني أنّه لم يفعلْه.

كما يعني ذلك أنّ فرديةَ الكلِّ التي توحّدُ الفرديات الأدبيةِ لا يمكنُ لها أبداً أنْ تتوحّدَ جوهرياً مع هذه الفرديات بحدّ ذاتها. فكلُّ الروايةِ البروستيةِ محكومٌ عليه أنْ يكونَ حيواناً جميلاً، أي حكايةً لها بدايةٌ ومنتصفٌ ونهايةٌ، وقصّةً في الوهمِ وفي التعَرُّفِ تتّجهُ كلُّ أجزائِها نحو هذا التعرُّف. حتى وإنْ دَحَضَتِ النهايةُ ـ أي قانونُ الفرديات المَعيشِ والمفهوم ـ السيناريو الكُلّيانيّ بالكشفِ عن أنّ الفرديات ـ أي الحقائق ـ ليست كذلك إلاّ لأنّها غيرُ مطلوبةٍ وغيرُ مَصوغَةٍ لكنّها تفرضُ نفسَها كما تنطبعُ عروقُ ورقة الشجرِ على الحَجَر. ينجمُ عن ذلك أنّه ليس هناك جسمٌ على أيّ مَرْكَبٍ يمكنه دفع شُبْهَةِ أنْ يكونَ زائداً. وإنّ سوءَ التفاهمِ، وَفق هذا المعنى، هو بحقٍّ قانونُ الأدبِ لا مجرّدُ إجراءِ تَلَقّيهِ الإشكاليّ أو عدم تلقّيه المُبَرْمَج.

أمّا النتيجة الثانية فهي تَفَرُّقُ سُبُلِ الخلاف السياسيّ وسوء التفاهم الأدبيّ. فالتخالفُ الأدبيُّ يؤثّرُ في تغيُّراتِ مقياس الفرديات

وطبيعتِها، وفي تفكيك العلاقات بين حالات الأشياء والدلالات. ومن ثمّ فهو يختلفُ عن التشكيلِ السياسيّ للذات المستقلّة الذي يشكِّلُ جماعاتٍ جديدةً اعتماداً على الكلماتِ. إذ يعملُ التخالفُ السياسيّ بصورةِ سيروراتٍ مُشَكِّلةٍ للذاتِ المستقلّةِ تُطابقُ إعلانَ جماعةٍ مُغْفَلَةٍ، أي جماعةٍ ما من الـ نَحْنُ (un nous)، مع عمليةِ إعادةِ تشكيلِ حقلِ الأغراضِ والفاعلين السياسيين. ويذهبُ الأدبُ في الاتّجاه المعاكس لهذا التنظيم لحقلِ الإدراك حول ذاتٍ مُبَلِّغَةٍ (sujet d'énonciation)، فتُفَكِّكُ الذواتِ المُبَلّغةَ في نسيجِ مُدْرَكاتِ (percepts) وانفعالاتِ (affects) الحياةِ الغُفْل. وينزعُ «سوءُ التفاهم» الأدبيُّ عندها إلى مقابلةِ مشهد الكلام الخاصّ بالخلافِ السياسيّ بمشهدٍ آخر، وبعلاقاتٍ أخرى بين الدلالات وحالاتِ الأشياء تُبْطِلُ مرتكزاتِ التشكيلِ السياسيّ للذات المستقلّة. إنّه يُقابله بمشهدٍ مزدوج للكلام الصامت: مشهد الأشياء التي تقولُ العالَمَ العاديَّ بصورةٍ أفضل مما تفعلُ البلاغاتُ السياسية، والتي تتكلّمُ بصورةٍ أفضلَ من الخُطَباءِ، ويكفي لذلك أنْ نبسطَ هيروغليفيات التاريخِ المشترك الذي تحملُه على جسمها. هذا من جهة. ومن جهةٍ أخرى، مشهدُ الأشياء البكماء الحاضرة من دون مبرّرٍ ولا دلالةٍ، والتي تجرُّ الضمائرَ إلى صمتها ولامبالاتها، أي عالَم الفردياتِ المُصَغَّرَة الأقلّ من البشرية التي تفرضُ مقياساً آخرَ غيرَ مقياسِ الذوات السياسية. وهكذا فإنّه يؤسّسُ مشهدَ الإسراف الدلاليّ ومشهدَ القصور الدلاليّ. ويثيرُ الفارقُ بين الاثنين الشُّبُهاتِ حول قدرة الأدب على أنْ يُعطي، وهو ما يطلبه منه البعضُ، ضماناً على حسنِ نيّته: أي إعدادَ تجربةٍ حسّيةٍ مع العالَم تُفيدُ في تشكيلِ عالَم مشترَكٍ جداليّ (polémique) في المحاكمة العقلية والفعلِ السياسيّ. ويميلُ سوء التفاهم الأدبيّ، بهذه الطريقة، إلى الابتعادِ عن خدمةِ الخلافِ السياسيّ. فلديه سياسته، أو بالأحرى فوق سياسته الخاصّة. والأدبُ يقرأ، من جهةٍ، الأدِلَّةَ

المكتوبةَ على الأجسام، ومن جهةٍ أخرى ينزعُ عن الأجسامِ الدلالاتِ التي يريدون تحميلها إياها.

والحقُّ أنّ الأدبَ يدّعي، مقابل الخدماتِ التي يرفضها لنا، تقديمَ خدماتٍ أخرى. فهو يدّعي أنّه يُشفينا من بعض الأخطاء في الحساب، وبخاصّةٍ من ذاك الذي يجمعُ العديدَ من حالاتِ الأجسام ـ بقعةً متحرّكةً وملوَّنةً على شاطئ البحرِ أو شعاعاً من الشمس على قطرةِ ماء أو زوبعةً من الغبار ـ في كلّيةِ جسم مُفَرَّدٍ (individualisé) ويضعُ علاقةَ الجسمِ، المجموعِ بهذه الطريقَةِ، مع الجسم الذي نجمعُ أنفسَنا فيه نحن بالذات تحتَ دلالةِ الحبّ. وهكذا نعودُ من جديدٍ إلى بدايةِ تحقيقنا عن العلاقة بين الأدب وسوء التفاهم. وليس من قبيل المصادفةِ أنْ يأتي «سوء التفاهم الجسديّ» ليُمَثِّلَ، بلا تمهيدٍ، اختلافَ التأويلات حول أفعالٍ أو أقوال. فما يُعَلِّمنا إياه الأدبُ حقاً هو أنْ نختارَ واحداً من تأويلَين، ليسا تأويلَين لكلامِ الآخرين أو أفعالهم، بل تأويلَين لِمُدْرَكاتنا الخاصّة والانفعالات التي ترافقها. فهناك التأويلُ الذي يُفَرِّدُ صُوَرَ البقعةِ المتحرّكة في أشكالٍ متمايزةٍ، ويعزلُ ضمن هذه الأشكال موضوعَ الحبّ المُراد امتلاكه. وهناك التأويلُ الذي يُفَرِّدُها في عناصرَ تَحَوُّليّةٍ (métamorphiques) تنضمُّ إلى مجازات الكتابة. ولربّما هنا ينفصلُ التخييلُ عن «الحياة الحقيقية»، على عكس العقيدة المشتركة. ولربّما يكمنُ هنا أيضاً صُلبُ سوءِ التفاهم. هذا ما يتجاهله هنري غيون حين يحكمُ على «أشياء الحياة» في العمل التخييليّ بأنّها في غيرِ محلّها. فهو عاجزٌ عن فهم أنّ الأدبَ هو الحياةُ الحقّةُ التي تُشفينا من سوءِ التفاهم في التخييل الغراميّ كما في التخييلِ السياسيّ. وما سوءُ التفاهم الذي يُغَذّيه الأدبُ إلاّ الثمنُ الذي علينا دفعه لشفائنا من حالات سوءِ تفاهمٍ أخرى. قُصارى القولِ إنّ الأدبَ يُعَلّمنا أنْ نفعلَ ما هو محظورٌ على صانعِ المعاجمِ، أي: حُسنُ اختيارِ سوءِ تفاهمنا.

أشكال

قتلُ إيما بوفاري
الأدبُ والديمقراطية والطب

لِمَ كان لابدّ من قتلِ إيما بوفاري؟ من الواضح أنّ ثمّةَ أمراً غيرَ سويّ في طرح السؤال بهذه الطريقة. فالسؤالُ عن سببِ وجوبِ قتلِ أحدٍ ما يعني أنّه قُتِلَ بالفعلِ وأنّ موتَه جريمةُ قتلٍ بيّنةٍ. إلاّ أنّ الادّعاءَ يبدو هنا مُلَفَّقاً بصورةٍ جليّة. إذ يعلمُ حتى أولئك الذين لم يقرأوا رواية **مدام بوفاري** شيئاً واحداً على الأقلّ: أنّ أحداً لم يقتلْ إيما، وأنّها قد انتحرتْ. ويعلم الذين قرأوها أنّها كتبتْ قبل تناولِ السُّمّ تلك العبارةَ المعروفةَ: «لا تتّهموا أحداً». كذلك يبدو أنّ السؤالَ الصائبَ هو الآتي: لِمَ انتحرتْ إيما بوفاري؟ وتُعطي الروايةُ كلَّ الإجاباتِ المأمولةِ عن هذا السؤال: لقد انتحرتْ لأنّها لم تعُدْ قادرةً على تسديدِ ديونِها، فلقد صارت مديونةً بسبب مغامراتها خارج العلاقة الزوجية، وهذه المغامراتُ نفسُها نتيجةُ البَوْنِ الشاسعِ بين الحياةِ التي حلمت بها واستوحتها من الروايات التي قرأتها في الدَيرِ حيث تَرَعْرَتْ والحياةِ التي عليها أنْ تعيشها مع زوجها الطبيب الرديء في قريةٍ ريفيةٍ بائسة. وباختصار، يبدو انتحارُها نهايةً منطقيةً لسلسلةٍ من الخيباتِ تعودُ إلى وهم أصليّ: فلقد خَلَطتْ، بسبب غُلُوٍّ في التَخَيُّلِ، بين الأدبِ والحياة الواقعية. وبطبيعة الحال، يُمكننا من

هنا العودةَ أبعد من ذلك إلى أسبابِ هذا الوهم. فلقد أدانَ مثقّفو ذلك العصر تلك التربيةَ التي لم تكنْ تتلاءَمُ مع المركز الاجتماعيّ. وسيشيرُ مفكّرو الفترة اللاحقة بإصبع الاتّهام إلى آثارِ الاستلابِ الاجتماعيّ والسيطرة الذكورية، ظنّاً منهم أنّهم بذلك يُقدّمون تفسيراً سياسياً للانتحار.

يفترضُ تعديلُ السؤال إلى «لماذا قُتِلَتْ إيما»، خلافاً لما هو بديهيّ، أنّنا غيرُ راضين عن المنطق الذي يدبُّ في هذه الأجوبة، وغيرُ راضين عن العلاقةِ السببية التي تُقَدّمها كتفسيرٍ سياسيّ. فالتفسيرُ السياسيُّ يقومُ، بصورةٍ مشبوهةٍ، باختصار الطريق بين نظامَين سببيَين. فهناك أسبابُ الانتحارِ التخييليةُ: وتُشَكّلُ حبكةَ الروايةِ بحدّ ذاتها وضرورتَها التخييليةَ، ومن ثمّ فهي لا تستدعي أيّ تأويلٍ إضافيّ. وهناك الأسبابُ الاجتماعيةُ المُشارُ إليها لتفسيرِ هذه الضرورة التخييلية. وتكمنُ المشكلةُ الأولى في أنّ الأسبابَ نفسَها تصلحُ لأيّ ضرورةٍ تخييليةٍ أخرى، فهي تتوافقُ تماماً مع حالةِ إيما وحالةِ **إيفي بريست**(*) (*Effi Briest*) وحالةِ **تيس دوبرفيل**(**) (*Tess d'Uberville*) سواء بسواء، ولا تتغيّرُ حتى لو كانت إيما قد عادت إلى واجباتها كزوجةٍ أو تَوَصّلَتْ إلى تسويةٍ مع دائنيها. والأهمُّ من ذلك هو أنّ القفزَ من الأسبابِ التخييليةِ الداخليةِ إلى الأسبابِ الاجتماعيةِ، غير التخييليةِ، يُسقِطُ ما هو بين الداخلِ والخارجِ، بين التخييليّ وغير التخييليّ، أي ابتكارَ التخييلِ نفسِه. إذ يُقصي هذا القفزُ ما يستحقُّ، مع ذلك، التوضيحَ قبلَ كلّ شيء: لِمَ هذا التخييل «الاجتماعيّ»؟

(*) رواية للكاتب الألماني تيودور فونتان (Theodor Fontane) (1819 ـ 1898) تحملُ اسم بطلتها.

(**) رواية للكاتب البريطاني توماس هاردي (Thomas Hardy) (1840 ـ 1928) تحملُ اسمَ بطلتها هي أيضاً.

ولِمَ يتماهى مع شقاءِ شخصيةٍ خَلَطَتْ بين الأدبِ والحياة؟ وماذا يعني بالتحديد الخلطُ بين الأدبِ والحياة؟ وماذا يعني ذلك كموضوعِ عملٍ أدبيّ؟ إنّ موقعَ سياسةِ الأدبِ هو حقّاً في قلبِ مجموعةِ الأسئلة هذه.

علينا إذاً الانطلاق من هنا: إذ تموتُ إيما فلأنّ الكاتبَ فلوبير قد قرّرَ كتابةَ روايةٍ حول موتِ امرأةٍ. وبطبيعة الحال، لا يُفَسِّرُ خِيارَ الكاتبِ كونُ مدينةِ روان قد عَصَفَتْ بها في تلك الفترة حادثةُ انتحارِ امرأةٍ شابّةٍ زانية. فهذا موضوعٌ من جملةِ المئات من الموضوعات الممكنةِ التي أمضى حياتَه في معاينتها، ولا شكّ في أنّ ما استوقفه ليس جانبَ الدرسِ الاجتماعيّ لهذا الموضوع. فالمسائلُ الاجتماعيةُ لم تكنْ تستأثرُ باهتمامه قطّ، والدروسُ الأخلاقيةُ كذلك. ولطالما كان الأدبُ بحدّ ذاته، أي الأدبُ الخالص، شغلَه الشاغل. تتعلّقُ المسألةُ إذاً بمعرفة العلاقةِ التي يمكن أنْ تقومَ بين موت إيما وشاغلِ الأدبِ الخالص. وهذا ما يطرحه السؤالُ المغلوطُ في ظاهره: لِمَ كان لا بدّ من قتلِ إيما بوفاري؟

يمرُّ الجوابُ بالضرورةِ عبرَ مُعاينةٍ جديدةٍ لِما يُعَدُّ الخطأَ الأوّلَ المسؤولَ عن شقاء المرأةِ الشابّة، أي: الخلطَ بين الأدبِ والحياة. وشرحُ ذلك أمرٌ سهلٌ، لدرجةِ أنّه لا يحتاجُ إلى إثارة هذا السؤال: هل الخلطُ بين هذين الأمرين بمثل هذه البساطة؟ إنّ روايةَ **مدام بوفاري** تُعَدُّ روايةً واقعيةً، لكنْ هل هناك في الحياةِ الواقعية من حَسِبَ أنّ الأدبَ هو الحياة وأنّ الحياةَ هي الأدب؟ إنّ الأمرَ نادرُ الحدوث حتى في عالَم التخييل حيثُ كلّ شيءٍ ممكن. ونذكرُ بالتأكيد هنا **دون كيشوت**. إلاّ أنّ دون كيشوت نفسَه يُخالفُ سانشو، من وقتٍ إلى آخر، ويُقَدّمُ محاكمةً عقليةً إيجابيةً تماماً حول العلاقة بين الواقع والتخييل. فنَجِدُهُ بعدَ كتابةِ رسالةٍ لمعشوقته، في مُفَكّرةِ

كاردينيو، يطلبُ من سانشو العملَ على نسخِها في إحدى القرى المجاورة قبلَ حملها إلى المعشوقة. لكنّ سانشو يعترض: فكيف له أن يُقَلِّدَ توقيعَ دون كيشوت؟ غير أنّ دون كيشوت يُطَمئِنُه بسلسلةٍ من الحججِ التي لا تقبلُ الدحض: فالمعشوقةُ لا تعرفُ خطَّ دون كيشوت ولا تعرّفُ حتى من هو دون كيشوت، كما لا تعلمُ أنها معشوقةٌ. والأنكى من ذلك أنّها لا تعرفُ القراءةَ. وهكذا يبدو دون كيشوت واعياً تماماً ومتحَكِّماً تماماً بكلّ «الأوهام» التي يُفتَرَضُ أنْ يكونَ ضحيتَها الساذجة.

أمّا إيما فلا تميلُ إلى المفارقات كحال دون كيشوت. ومع ذلك، حين تقعُ على كتابٍ شاعريّ يتغنّى بمباهج الطبيعةِ وبالحياة الريفيةِ نراها تُحسِنُ مقارنةَ هذا الريفِ الرعويّ الغَزَليّ بواقعِ عملِ المحراثِ وثُغاءِ قطعان الغنم، وسرعان ما تلتفتُ إلى قراءاتٍ أخرى. أي إنّها، بعبارةٍ أخرى، لا تأخذُ الأدبَ على أنّه الحياة. إنّها تطلبُ بإصرارٍ أكيد حياةً وأدباً يمكنهما الانصهارُ في واقعٍ واحد. فما يُحَدّدُ شخصيتَها هو رفضُ الفصلِ بين نوعَين من المُتَع: التمتُّعُ الماديّ بالممتلكات وبالمَلَذّات الماديّة، والمتعةُ الروحية للأدبِ والفنّ والمُثُلِ العليا. ويَسِمُ فلوبير موقفَها بسِمَتَين. فهو يقول عنها إنها عاطفيةٌ ويقولُ أيضاً إنّ فكرَها وضعيٌّ وإنها حريصةٌ على أنْ تستخلِصَ من كلّ شيءٍ منفَعةً شخصيةً ما. ولا يوجدُ، على الرغم من المظاهر الخارجية، أيُّ تناقضٍ بين السمتَين. فسمةُ الشاعريةِ تطلبُ من المُتَعِ المثاليةِ للأدبِ والفنّ أنْ تكونَ متعاً محسوسة. فهو يريد أنْ يجدَ فيها، أو هي تريدُ أنْ تجدَ فيه، أكثرَ من مجرّد موضوعٍ للتأمُّلِ الفكريّ، أي مصدراً للإثارةِ العملية.

وهكذا تأتي السماتُ التخييليةُ لإيما استجابةً للهاجسِ الفكريّ الكبير لعصرها الذي تُلَخّصُهُ كلمةُ إثارة. ولقد كانت هذه الكلمةُ في

ما مضى في قلبِ الصيغةِ الوَضْعية لشِعْريةٍ جديدةٍ مخصَّصَةٍ لمشاعرِ بُسَطاء الناس، وذلك في المقدّمةِ التي كتبها وردزورث (Wordsworth) عام 1802 لمجموعة **قصائد غنائية** (*Lyrical Ballads*). إلاّ أنّ هذه الكلمة، في فرنسا سنوات 1850 ـ 1860، تعني شيئاً آخر تماماً غير المَزِيّةِ الشِعريةِ المُتَقاسَمة بالتساوي. إنها تدلُّ على الداءِ المشؤوم الذي يرى المتعقّلونَ أنّه ينهشُ الأفرادَ وحتى المجتمعَ بأكمله. وبقيَ التشخيصُ محفوظاً لنا في بعضِ الكتابات الرمزيةِ ككتابات تين بالدرجة الأولى، إلاّ أنّ الحديثَ عنه آنذاك كان شائعاً: إذ كانوا يقولون إنّ المجتمعَ أصبحَ ضاجّاً بالأفكارِ والرغبات والشهواتِ والكبت. أمّا في ما مضى، أي حين كانت المَلَكيّةُ والأرستقراطيةُ والدِينُ تُنَظِّمُ بنيةَ الجسمِ الاجتماعيّ، فكانت هناك تراتبيةٌ واضحةٌ ومستقرّةٌ تأخذُ كلَّ مجموعةٍ بموجبها المكانَ الذي يناسبها، وكذلك كلُّ فردٍ. وكان هذا النظامُ يضمنُ لهم أرضاً صُلبةً يقفون عليها وآفاقاً محدودةً، وهما نِعمَتان تشرُطان النِعَم الأخرى، وبخاصّةٍ عند الناس البسطاء. ومن سوء الحظّ فقد تحطّمَ هذا النظامُ على يدِ الثورة الفرنسيةِ أوّلاً، ثمّ الثورةِ الصناعية بعد ذلك، وأخيراً وسائلِ الإعلام الجديدة ـ هناك وسائلُ إعلامٍ في العصور كافّة، ووسائلُ إعلامِ تلك الفترة هي الصحف والكتُب الرخيصة السعر والمطبوعات الحجرية (lithographies) التي كانت تضعُ كلَّ الكلماتِ والصورِ والأحلامِ والطموحاتِ في متناول الجميع. بناءً على ذلك لم يكن المجتمعُ الحديثُ إلاّ حشداً من الأفرادِ الأحرارِ والمتساوين سحبتهم دوّامةٌ لا تهدأ بحثاً عن إثارةٍ لم تكُنْ سوى استبطانٍ (intériorisation) لاضطرابٍ دائمٍ لا غايةَ له يعصفُ بالجسمِ الاجتماعيّ برُمّته.

ولقد أعطَوا لمجتمعِ الإثارةِ هذا اسماً آخر هو: الديمقراطية. ويستحقُّ منطقُ هذه التسميةِ المعاينةَ. فلقد واجهوا أوّلاً هذه

الديمقراطيةَ بشكلها الخاصّ، بوصفها حكمَ الشعبِ لنفسه بنفسه، أي حكمَ الجميع ولا أحَد وحيثُ الفردُ حاكمٌ ومحكومٌ في الوقت نفسه، إذ جَنَّدَتْ هذه الفكرةُ الحشودَ في ربيع عام 1848. ولقد قوبِلَتْ هذه الديمقراطيةُ بالرصاصِ والقمع. ومع ذلك لم يكن الأمرُ إلاّ جزءاً من الحربِ المُعلَنَةِ عليها، إذ لم يَكْفِ قمعُها في الشارع بل كان لا بدّ من إلغاءِ دلالتها السياسية وجعلِها ظاهرة اجتماعية، أي قوّة اجتماعية عمياء. وبهذه الطريقةِ جاءَ شبحُ ديمقراطيةٍ جديدةٍ ليحلَّ محلّ القديمة. وعلى حدّ قولِ المُتعقّلين، فلقد عرفت الديمقراطيةُ السياسيةُ بالتجربةِ عجزَها الخاصّ بها. لكنْ حدثت انتفاضةٌ ديمقراطيةٌ جديدةٌ أكثر راديكالية في عهد الامبراطور نابليون الثالث نفسِه وقوانينِه الاستثنائيةِ لم يتمكّنِ الجيشُ ولا الشرطة من إخمادها. لقد كانت انتفاضةُ هذه الكثرةِ من الرغباتِ والطموحات المُنبعثةِ من كلّ مسامات المجتمعِ الحديث، انتفاضةُ هذه الذرّاتِ الاجتماعيةِ الحرّةِ اللانهائيةِ التوّاقةِ إلى التمتُّع بكلّ ما كان يمكنُ التمتُّعُ به: بالذهبِ بطبيعة الحال وبكلّ ما يمكنُ للذهب أنْ يشتريه، وأيضاً، وهو الأسوأ، ما لا يمكنه أنْ يشتريه، أي بالأهواءِ والمُثُلِ والقيَم ومتع الفنّ والأدب. هذا هو الداءُ الذي رأوا أنّه الأشدُّ فَتْكاً. ولَكانَتِ الأمورُ أقلَّ خطورةً لو اقتصرَ بسطاءُ الناس على الرغبة في أنْ يُصبحوا أغنياء وحسب، فالمعروف عنهم أنهم يتمتّعون بذهنٍ وضعيّ. لكنّهم راحوا يفهمون معنى «الوضعيّ» بصورةٍ غريبةٍ فأرادوا التمتُّعَ بكلّ ما يمكنُ التمتُّعُ به، بما في ذلك مُتعة المُثُل. إلاّ أنهم أرادوا تحويلَ مُتَعِ المُثُلِ إلى مُتَعٍ محسوسةٍ، إلى مُتَعٍ ماديّةٍ وضعيّة.

تُعدُّ إيما بوفاري، في نظرِ قُرّاء فلوبير، تجسيداً مرعباً لتلك الشهوة «الديمقراطية». والحقُّ أنَّ فلوبير قد وَسَمها بهذه السِمَة. فإيما تريدُ قصّةَ حبٍّ شاعريةً مثاليةً وفي الوقت نفسه المتعةَ الجسدية،

فتمضي وقتها في محاولة التوفيقِ بين استثارات الحواسّ واستثارات الروح. ولقد ظنّتْ حين قاوَمَتْ حبَّها لليون (Léon) أنّ لها الحقَّ بتعويضٍ ما. فاشترتْ قطعةَ أثاثٍ، لكنْ لا أيَّ قطعة أثاث: إذِ اشترتْ مَرْكَعاً قوطيّاً (prie-dieu gothique). ويُعَدُّ هذا في نظرِ المُتَعقّلين علامةَ التكافؤ الديمقراطيّ الرهيب للكلِّ مع الكلّ: أي إنّ أيّاً كانَ، وحتى في أعماقِ الشعبِ وحَرَمِ المرأة في بيتها، يستطيعُ استبدالَ أيّ رغبةٍ بأيّ رغبةٍ أخرى. ويُلَخِّصُ أرمان دو بومارتان تشخيصَهم كالآتي: «إنّ رواية **مدام بوفاري** هي إشادةٌ مَرَضيّةٌ بالحَواسّ وبالخيال في ديمقراطيةٍ غيرِ راضية»[1].

لا شكّ، أنّ من شأن ذلك أنْ يكونَ سبباً وجيهاً للحكم على إيما بالموت. لكنّنا لا نطلبُ من المتعقّلين الحكمَ على إيما، بل على مبتدعِها فهو الوحيدُ الذي له مصلحة في قتلها. ثمّةَ محاكمةٌ لإيما قامَ بها فلوبير، قبْلَ الدعوى التي أقامها الشُّرَفاءُ ضدّه(*). فبالإضافةِ إلى الأذى الاجتماعيّ الذي يُخيفُهم هناك الأذى الذي ألحقَتْهُ إيما بالأدب، أي الأذى الذي دفعَها الكاتبُ لإلحاقِه والذي جسّدَهُ في شخصيتها. وهذه القضيةُ أعقَدُ من الأخرى، لا لأنَّ مبتدعَ الشخصيةِ يؤدّي فيها دوراً مضاعفاً ـ دورَ القاضي والجلّاد معاً ـ وحسب، بل لأنّ هذا القاضي والجلّادَ شريكُ المتّهَمَة أيضاً. فما هو حقّاً الضررُ الذي ألحقَتْهُ إيما بالأدب؟ يتمثَّلُ هذا الضررُ بخلطٍ مزدوج: فلقد

---

(1) Armand Augustin Joseph Marie Ferrard de Pontmartin, «MM. Edmond About et Gustave Flaubert. Le roman bourgeois et le roman démocratique,» dans: Armand Augustin Joseph Marie Ferrard de Pontmartin, *Nouvelles causeries du samedi* (Paris: [s. n.], 1860), p. 315.

(*) إشارة إلى الدعوى التي أقيمت ضدّ فلوبير أمام المحكمة عام 1857 بتهمة الإساءة إلى الأخلاق وإلى الدين وذلك بعد صدور رواية **مدام بوفاري**، وهي قضية كسبها فلوبير.

أرادتْ مطابقةَ الأدبِ بالواقعِ، ولهذا جعَلَتْ كلَّ مصادرِ الإثارةِ متكافئة. إلاّ أنّ هذه السِماتِ التي تُحَدِّدُ شخصيتَها والمزاجَ «الديمقراطيّ»، كما قيل، تُحَدِّدُ أيضاً شِعريةَ مبتدعها، وبصورةٍ أَعَمّ شِعريةَ الأدبِ بوصفه نظاماً جديداً لفنّ الكتابة. والحقُّ أنّ ذلك هو الأدب: إنّه فنُّ الكتابةِ الذي يطمسُ التمييزَ بين عالَم الفنّ والحياةِ الواقعية بجعلِ الموضوعاتِ كلِّها متكافئة. ولطالَما كانَ هذان المجالان منفصلَين في عصر الكتابة الأدبيةِ التقليدية، أو عند أصحاب الذوق الرفيع على الأقلّ: فهناك موضوعاتٌ شعريةٌ وموضوعاتٌ نثريةٌ، وشخصياتٌ نبيلةٌ وأخرى سوقيةٌ، وتعابيرُ رفيعةٌ وأخرى مبتذلة. ويمكنُ اختزالُ الحدودِ بين المجالَين بالتعارض الأرسطيّ بين الشعرِ والتاريخ. فالشعرُ يتّصلُ بالحبكاتِ وبتركيبِ أحداثٍ متسلسةٍ، بينما يتعلّقُ التاريخُ بالحياة وحسب، حيث تجري الأمورُ متتابعةً من دون مبرّرٍ ولا ضرورةٍ عضوية. ويأتي هذا التفوّقُ الشعريّ للحَدَثِ على الحياةِ تلبيةً لتقسيمِ البشريةِ إلى فئتين: فهناكَ الأقلّيةُ التي تفعلُ وتُكرّسُ نفسَها لأغراضٍ وغاياتٍ ساميةٍ، ومن ثمّ تواجهُ صُروفَ الدهرِ المُلازِمةَ لهذا السَعي. وهناكَ حشدُ الرجالِ ـ وبخاصّةٍ النساء ـ الذين ينحصرُ نشاطُهم في دائرةِ الحياةِ وطُرُقِ الحفاظِ عليها وإعادةِ إنتاجها. وحينَ أعلنَ الأدبُ مع فلوبير أنّه لا توجدُ موضوعاتٌ جميلةٌ وأخرى قبيحةٌ فلم يكنْ ذلك مجرّدَ توسيعٍ لدائرة القابلِ للتمثيلِ، بل إعادةَ النظرِ في ذلك التعارضِ بين الفعلِ والحياة الذي كان شعرياً واجتماعياً بصورة وثيقة.

لا يوجدُ فصلٌ بين مجالِ الأشياء الشعريةِ ومجالِ الأشياء العاديّة. ولم يكنْ هذا المبدأُ الجديدُ قناعةَ كاتبٍ ما، بل كان المبدأَ المُكَوِّنَ للأدب بوصفه أدباً والمكوّنَ لمقامهِ الخاصّ. ولم يكنْ ذلك يعني أنّ الفنَّ صارَ، بسبب حتميةِ التطوّرِ الاجتماعيّ، يقبلُ بعرضِ

شخصيات العوامّ ومشاعرهم وحسب. فصفاءُ الفنّ بالذات صارَ يتمثّلُ بهذا المَزْج. إذ يعني عدمُ وجود موضوعاتٍ نبيلةٍ وأخرى وضيعةٍ أنّ صفاءَ الفنّ ليس في موضوعاته، وأنّه يكمنُ في عدمِ وجود ما يفصلُ ما ينتمي إلى الفنّ وما ينتمي إلى الحياةِ العاديّة. وإنّه لأمرٌ بالغُ الدلالةِ أنْ يُعتَبَرَ الكاتبُ نفسُه نموذجَ الواقعية وبطلَ نزعةِ الفنّ للفنّ. فإنّها الضرورة نفسها التي تدفعُ اليومَ الفنَّ المطلقَ إلى الوجود وتمحو الحدودَ بين الفنّ وما ليس بالفنّ. ولهذا السبب يستنكرُ المدافعون عن التقاليدِ، وبحقّ، تواطؤَ المؤلّفِ مع شخصيته. ويستجيبُ نداؤُهُ بتكافُؤِ مختلفِ الموضوعات، التي هي جاهزةٌ أيضاً لاختلاف الأسلوب، للتكافؤِ الذي تقيمُهُ الشخصيةُ بين مختلفِ الأغراضِ التي من شأنها تحريضُ الإثارةِ المطلوبة. ومن ثمّ فإنّ إثارةَ الشخصيةِ، الطامعةِ بكلّ أشكال المتعة، وحياديةَ المؤلّفِ الذي يمتنعُ عن إطلاقِ أيّ حكم حول أفعالِ وسلوكِ شخصياته، هما وجهان لعملةٍ واحدة. إنّهما شكلان للمرضِ نفسِه الذي يحملُ اسمَ الديمقراطية.

هذا حُكمُهم. أمّا المؤلّفُ فله رأيٌ مختلفٌ قليلاً حول ذلك التواطؤ. فأنْ يُخَوِّلَ نفسَه القدرةَ على إعطاءِ صفةِ الفنّ للأشياءِ المبتذَلةِ لا يُنسيهِ الوجهَ الآخرَ للأمرِ: فما يحقُّ له يحقُّ في الوقت نفسِه لإيما. صحيحٌ أنّ المساواةَ الأدبيةَ مستقلّةٌ عن أيّ سياسةٍ ديمقراطيةٍ، لكنّها تتضامنُ مع هذا التقاسمِ الجديدِ للعالَم المحسوس الذي يلغي الفارقَ بين فئتَيّ البشر، بينَ أولئكَ المكرَّسين للمآثر والبطولات والمشاعرِ المُرهَفَةِ، وأولئك المنذورين للحياةِ العمليةِ والإيجابية. ومن ثمّ فإنّ طمسَ الحدودِ والفوارق الذي تقومُ عليه سلطةُ فنِهِ الجديدةُ تُحَدِّدُ أيضاً، ولأيٍّ كان، إمكانياتِ وجودٍ غيرَ مسبوقةٍ، من بينها تلك التي تُمَكِّنُ المرءَ من الخلطِ بين الفنِّ والحياةِ على هواه. وهكذا فبإمكان فلوبير أنْ يصنعَ فنّاً من حياةِ ابنةِ فلّاحٍ،

كما بإمكانِ ابنةِ الفلاّحِ نفسِها أنْ تُحَوِّلَ حياتَها إلى فنٍّ وتحوّلَ ما يبتدعُهُ الكاتبُ إلى أسلوبٍ في العيش. وتطرحُ هذه الإمكانيةُ نوعين من المشاكل. فهناك أوّلاً بطبيعة الحال الاضطرابُ «الاجتماعيّ» وهو هاجسُ معاصريه: أي «تغييرُ طبقةِ» أبناء وبنات الشعبِ الذين يستولى عليهم «الغرورُ» الأدبيّ وينتزعُهم من ظرفهم الاجتماعيّ. ولقد كرّس بلزاك رواية **خوري القرية** (*Le curé de campagne*) للمصيرِ المشؤوم لابنةِ بائع نفاياتٍ حديديةٍ يستحوذ عليها حبُّ الكتبِ والولعُ بالمَثَلِ الأعلى (l'idéal). إذ كان همُّه الأوّلُ شجبَ الخطرِ الاجتماعيّ الناجمِ عن قدرةِ أيٍّ كان أنْ يصبحَ فرداً مشاركاً في كلِّ المُتَعِ، ولاسيّما مُتَعِ المثل الأعلى. ولهذا السبب بالتأكيد لم يقتلْ بلزاك بطلتَهُ، بل على العكس جعلَها شريكةً في جريمةٍ تُعادلُ الجريمةَ الرمزيةَ لخلط الظروفِ والمصائر.

إنّ فلوبير بعيدٌ عن مثلِ هذه المشاغل. فهمُّه الوحيدُ يتعلّقُ بالفنّ، بالعقدةِ التي تربطُ المساواةَ الفنّيةَ بهذا التقاسمِ الجديدِ للعالَمِ المحسوس الذي يجعلُ مُتَعَ الذهنِ بمتناولِ الجميع. وهنا تكمنُ المشكلةُ الثانيةُ وهي لا تتعلّق بالنظامِ الاجتماعيّ بل بالفنّ بحدّ ذاته: إنْ كان فنُّ المستقبلِ يتعلّقُ بشكلٍ جديدٍ من اللاتمايزِ بين الفنّ والحياةِ غيرِ الفنّية، وإنْ كان هذا اللاتمايزُ بمتناول من يشاء، فَلِمَ لا يؤسّسُ الفنُّ خصوصيتَه؟ إذ تعني الصيغةُ الجديدةُ التي تؤسّسُ تميُّزَ الفنِّ سقوطَهُ أيضاً في لاتمايزِ حياةٍ تتدخَّلُ أينما كان بالفنِّ كما يختلطُ الفنُّ أينما كان بالحياة. ويجبُ لتجنُّبِ هذه العاقبةِ فصلُ التساويَين، أي فصلُ الأسلوبين المختلفَين في التعاملِ مع لاتمايزِ ما هو فنٌّ وما ليس بفنّ. كما إنّ هناك طريقةً جيّدةً وطريقةً سيّئةً في التعامل مع اللاتمايز. ولقد كانَ على الكاتبِ أنْ يجعلَ شخصيتَهُ تجسّدُ الطريقةَ السيّئةَ، لأنّ عليه بناءَ شخصيةٍ متعارضةٍ معه، أي شخصيةِ الفنّانِ

المضادّ. وتكمنُ الطريقةُ الجيّدة، أي الطريقةُ الفنّيةُ في التعاملِ مع اللاتمايز، في وضعه داخلَ الكتابِ وحده، أي في الكتابِ بوصفه كتاباً. أمّا الطريقةُ السيّئة، وهي طريقةُ الشخصيةِ، فتكمنُ في وضع اللاتمايزِ في الحياةِ الواقعية. وهكذا يفترقُ طريقُ الشخصيةِ عن طريقِ الفنّان، وهنا يكمنُ ذهنُ إيما «الوضعيّ»: فهي تُعاملُ الفنَّ كشيءٍ وضعيّ، إذ يعني بالنسبةِ إليها أسلوباً ما في العيش يجبُ أنْ يخترقَ أشكال الوجود كافّةَ. ذلك هو مبدأُ التكافؤ بين النزعة الوضعية (positivisme) والنزعة العاطفية (sentimentalisme)، هذا التكافؤُ الذي يُحَدّدُ الطريقَ المضادَّ للفنّ. ولكي نستوعبَ الطريقةَ التي يقومُ عليها الاختلافُ، دعونا نتوقّف عند مقطعٍ قصيرٍ يصفُ لنا أحاسيسَ إيما في شبابها وهي تحضرُ قدّاساً في دَيرِها:

بدأَ النُعاسُ يدبُّ بِرِقّةٍ في أوصالها مع الخَدَرِ الروحانيّ الحالِم الذي ينبعثُ من عَبَقِ طِيْبِ المذبحِ ومن الطَراوةِ التي تنشرها أجرانُ الماء المقدّسِ ومن ضوء الشموع، هي التي لم تُفارقْ قطّ أجواءَ الصفّ الرطبةَ وتلك النسوة ببشرتهنّ البيضاء وسُبَحِهِنّ ذات الصليب النحاسيّ. وعوضاً عن متابعَةِ القُدَّاسِ راحتْ تتأمّلُ في كتابِها الرسومَ الدينيةَ المحفوفةَ بالأزرق اللازورديّ. كم كانت تحبُّ النعجةَ المريضةَ والقلبَ الأقدسَ الذي تخترقُهُ السهامُ المُدَبّبَةُ ويسوعَ المُعَذّبَ الذي يسقطُ وهو يسيرُ حاملاً صليبَه(2).

هنا يفترقُ طريقُ الشخصيةِ عن طريقِ المؤلّفِ. لكنْ يجبُ ألاّ نُخطئَ في مسألةِ الاختلافِ. ففلوبير، وبطبيعة الحال، لا يلومُ إيما

---

(2) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, édition présentée et annotée par Jacques Neefs (Paris: Le Livre de Poche, 1999), p. 98.

على شرودِها في أثناء القدّاس، لأنّ المضمونَ الحقيقيَّ للقُدّاس بالنسبةِ إليه أيضاً هو هذا الخَدَرُ الروحانيُّ المنبعثُ من عبقِ الطِيبِ، وضوءُ الشموعِ واللونُ الأزرق اللازورديّ الذي يحفُّ بالرسومِ الدينية. فهو ككاتبٍ يقومُ تماماً بما يدفعُ شخصيتَه إلى القيامِ به: إذ يُذَوِّبُ الحَدَثَ ـ أي الاحتفالَ الدينيّ ـ بلعبةٍ بسيطةٍ للأحاسيسِ والمشاعر، ويتركُ لنفسِه أنْ يُهَدهِدَها إيقاعُ جملتِه الثلاثيُّ تماماً كما يُهَدهِدُ إيما الخَدَرُ الروحانيُّ للمذبح. وبالإضافةِ إلى ذلك، فهو يتعاملُ مع كلِّ حكايةِ حياةِ إيما وشقائِها كما تتعاملُ إيما مع القُدّاسِ: أي كمُتعةٍ خالصةٍ من الأحاسيسِ والصُوَر. إذاً لا يكمنُ خطأُ إيما في تسليمِ نفسِها للروحانية، بل على العكس في خيانتها لها. والحقُّ أنّ إيما تخونُ هذه «الروحانيةَ» مادامت تريدُ إعطاءَ شكلٍ ملموسٍ للأحاسيسِ الروحانية وصورِها، أي تجسيدَها في أغراضٍ وشخصياتٍ واقعية. تِلْكُم خطيئتُها القاتلة: إنها تُريدُ أنْ تجعلَ عناصرَ الخَدَرِ الروحانيّ قِوامَ حياتِها وزينةَ منزلِها. ويعني الأدبُ أوّلاً، بالنسبة إليها، أمراً جميلاً ضرورياً للكتابة. ويَتَمَثَّلُ الفنُّ الذي تُضفيهِ على حياتها في ستائرَ ورؤوسِ شمعداناتٍ وحُليّ رخيصة تُعَلَّقُ بسلسلة ساعتها وزوجين من المِزهريّات زرقاوين لمدفأتها وعلبةٍ لشغلِ الإبرةِ من العاج مع كُشتُبانٍ مُذَهَّب.

تلك هي غلطةُ إيما، وخطؤُها في حقّ الفنّ. ويمكننا تسميةُ ذلك: إنّه إضفاءُ الجمالية (esthétisation) على الحياةِ اليومية. ولم يكُنِ التعبيرُ موجوداً بعد، بالتأكيد، لكنّ الهمَّ موجودٌ ويُعبّرُ عنه فلوبير بوضوحٍ في رسالةٍ إلى لويز كولي:

> الكثيرُ من الأشخاص الطيّبين كان بمقدورهم، في القرنِ الماضي، أنْ يعيشوا حياةً رغيدةً من دون الفنون الجميلة. أمّا اليومَ فيحتاجون إلى تماثيلَ صغيرةٍ وموسيقى صغيرةٍ وأدبٍ

صغير. (ولنتأمّلْ فقط ذلك الانتشارَ المرعبَ للرسم السيّئ بسبب الطباعة الحجرية! وأيّ مفاهيم جميلة يستخلصها الشعبُ منها في ما يتعلّقُ بالأشكالِ البشرية[3].

إنّ هدفَ فلوبير هو الذي لَخَّصَهُ أدورنو[*] (Adorno) في ما بعد في نقدهِ لمفهوم الكيتش[**] (kitsch). ويجبُ هنا تحديدُ حجم المسألة: فالكيتش ليس الفنَّ الذي لم يعدْ رائجاً. صحيحٌ أنّ الفنَّ الذي يدخلُ حياةَ الفقراء هو فنٌّ ينبذُهُ علماءُ الجمال، إلاّ أنّ القضيةَ أعمقُ من ذلك. فالكيتش هو الفنُّ المُدمَجُ في حياةِ أيِّ كان وقد أصبحَ جزءاً من إطارِ حياته اليوميةِ وأثاثها. وتُعَدُّ رواية **مدام بوفاري**، بهذا الخصوص، أوّلَ بيانٍ مُعَادٍ للكيتش. فمسيرةُ الروايةِ تُتيحُ فرصةَ إقامةِ تمايزٍ مستمرّ، إذ لا تتوقّفُ الشخصيةُ عن التصرُّفِ بعكس الفنّان. حتى أنّ فلوبير يبالغُ قليلاً في عَرضِه حين يشيرُ إلى انشغالات إيما الأدبيةِ ويدفعها إلى دراسةِ مقاطعَ تَصِفُ الأثاثَ في روايات أوجين سو[***] (Eugène Sue). صحيحٌ أنّ هناك العديدَ من الوسائل، الأبسط من قراءةِ روايات أوجين سو البالغة الطول، للاطّلاعِ على ما هو دارجٌ في مجال الأثاث. إلاّ أنّ فلوبير يحتاجُ إلى

(3) Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1854,» dans: Gustave Flaubert, *Correspondance*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1980), tome 2, p. 518.

(*) تيودور أدورنو (Theodor Adorno) (1903 ـ 1969): فيلسوف وعالم اجتماع وباحث في تاريخ الموسيقى وموسيقار ألماني، وواحد من أهمّ ممثّلي مدرسة فرانكفورت المعروفة بنظريتها النقدية.

(**) كلمة ألمانية الأصل دخلت القاموس العالمي، وهي تحيلُ على تلك الأغراض التزيينية السيّئة الذوق التي هي خليطٌ من عناصر غير متجانسة ولا تتماشى مع الأصول الجمالية السائدة.

(***) روائي فرنسي (1804 ـ 1857): تتحدّثُ الكثيرُ من رواياته عن الأوساط العمّالية الفقيرة وقاعِ المجتمع الفرنسي، ويُعَدُّ أحدَ روّادِ النزعة الواقعية في الأدب.

تمثيلِ نزعةِ شخصيته «الجمالية» بالخلطِ بين الأدبِ والأثاث. ولقد كان فلوبير بحاجةٍ ماسّةٍ إلى ذلك لدرجةِ أنّه اعترفَ للويز كولي بأنّ الأدبَ تعويضٌ لحلُمِه المستحيل بامتلاك

. . . أريكاتٍ من ريشِ طيور الطنّان وبُسُطٍ من جلدِ البجعِ ومقاعدَ من الأبنوس وأرضياتٍ من الصَدَفِ، وشمعداناتٍ كبيرةٍ من الذهبِ المُصْمَتِ أو مصابيحَ من الزُمُرُّد[4].

ذلكم صميمُ المسألةِ: على إغواءِ وضعِ الفنّ في الحياةِ أنْ يتجسّدَ بصورةٍ مُتَفَرِّدَةٍ في شخصيةٍ واحدةٍ وأنْ يُحكَمَ عليه بالموتِ بصورةِ الفنّانةِ السيّئةِ أو المُزَيَّفَة. فجريمةُ إيما هي جريمةٌ بِحقّ الأدب تتمثّلُ بإساءةِ استعمالِ التكافؤ بين الفنّ والحياة. ومن ثمّ على الأدبِ أنْ يقتلَها لحماية الفنّ من صِنْوِهِ (son double) الشرّير المُتمثّلِ بإضفاء الجمالية على الحياة. وليست القضيةُ اجتماعيةً بالمعنى الذي نفهمه أحياناً: فهي لا تكمنُ في حمايةِ الفنّ من السوقيّ، بل على العكس، في حمايته من ذوي الذَوقِ المُرهَفِ. ولا شكّ في أنّ ذوقَ إيما المرهَفَ لا يزالُ بدائياً، لكنّهُ سيتجسّدُ بعدَ ثلاثين عاماً في شخصية ديزيسانت (Des Esseintes) لهيسمان[*] (Huysmans)، هاوي الفنّ والجمالِ الذي يريد أنْ يحيا محاطاً بأروعِ إبداعاتِ الفنّ، من أشعارِ ملارميه إلى العطور النادرةِ والنباتاتِ الغريبة. وبعدَ رواية (*A rebours*) بثلاثين عاماً أيضاً سيُنحي بروست باللائمةِ على أُناسِ المجتمعِ الراقي في محاكمته هواة الفنّ والجمالِ الذين يريدون من الفنّ أنْ يُجَمّلَ حياتهم ويضبطَ إيقاعَ حبِّهم ويُزَيّنَ صالوناتِهم. وسيبتدعُ بروست أحكاماً كثيرةً ومتنوّعةً لمعاقبتهم على جريمتِهم بحقّ الأدبِ والفنّ:

---

(4) المصدر نفسه، ص 517 ـ 518.

(*) جورج شارل هيسمان (Georges Charles Huysmans) (1848 ـ 1907): كاتب فرنسيّ ، والدوق ديزيسانت هو بطلُ روايته التي تحملُ عنوان بالمقلوب (*A rebours*) (1884).

فيُزوِّجُ سوان(*) (Swann) بامرأةٍ غبيةٍ دون مستواه يحبُّها لأنّها تُشبهُ إحدى شخصيات الرسّام بوتيشيللي (Botticelli)، ويُرسلُ سان لو (Saint-Lou) إلى حتفهِ في ساحة الوغى ليدفعَ ثمنَ أحلامه بملحمةٍ جديدةٍ، ويُقَيّدُ شارلو (Charlus)، الذي يتعاملُ مع الأعمال الفنّية كذكرياتٍ لمجدٍ نبيلٍ، «على صخرة المادّةِ الخالصة» في مبغى جوبيان.

لقد كان فلوبير رائدَ معركةِ الفنّ هذه ضدَّ «النزعة الجمالية». ولا يكفي لكسبِ هذه المعركة أنْ يُعاقِبَ الفنّانُ شخصياته، بل عليه أيضاً أنْ يدلَّها على الطريقةِ الصالحة لتحقيقِ ما شوّهته، أي لاتمايز الفنّ والواقع. إذ يريدُ الكاتبُ أنْ يبقى هذا اللاتمايزُ بين دفّتَيّ الكِتابِ حصراً. لكنْ ماذا يعني ذلك على وجه التحديد؟ إننا نعرفُ مبدأ فلوبير: إنْ كانَتْ كلُّ الموضوعاتِ غيرَ متمايزةٍ فالأسلوبُ وحدُه يُمَيِّزُ الفنَّ. لكنْ إنْ كان الأسلوبُ يعني فقط فنَّ صياغة العبارات الجميلة الذي يُزَخرِفُ وصفَ ظروفٍ وشخصياتٍ سوقية، فلا شيء يميّزُ أسلوبَ الفنّانِ عن أسلوبِ الشخصية. فهو يُلائِمُ عباراتٍ منمَّقَةً مع حكاياتٍ مبتذلةٍ، كما تلائمُ إيما رؤوسَ الشمعدانات «الفنّية» مع شمعداناتها والحليّ الرخيصة مع ساعتها. على عملِ الأسلوبِ إذاً أنْ يعني عكس ذلك، وأنْ يتمَثَّلَ في إلغاءِ رؤوسِ الشمعدانات والحليّ الرخيصة. وعندها يصبحُ «طريقةً مطلَقةً في رؤيةِ الأشياء». أمّا ماهيةُ هذه الطريقة، فقد كان بمقدورِ إيما أنْ تشعرَ بها عند إحساسها بـ «الخَدَرِ الروحانيّ» للقدّاس. فالتمتُّعُ بهذا «الخَدَرِ الروحانيّ» يعني

(*) شارل سوان شخصية من شخصيات مجموعة روايات **البحث عن الزمن المفقود** (*A la recherche du temps perdu*) لمارسيل بروست (1871 ـ 1922) والشخصية الرئيسة في رواية **من ناحية منزل سوان** (*Du côté de chez Swann*)، والمرأة الوارد ذكرها هنا هي أوديت (Odette).

الشعورَ بمتعةٍ من الأحاسيس الخالصةِ المنسجمةِ منفصلةً عن أيِّ حكايةٍ ووظيفةٍ، وعن أيِّ شعورٍ شخصيّ وخاصّيةٍ لدى الأشياء. إنّ الطريقةَ المطلقةَ في رؤية الأشياءِ هي الطريقةُ التي نراها فيها ونحسّ بها حين لا نعودُ أشخاصاً أفراداً نُلاحقُ غاياتٍ فرديةً. عندها تتحرَّرُ الأشياءُ من كلِّ الروابط التي تجعلُ منها أغراضاً نافعةً أو مرغوباً فيها، وتتبدّى في مركزٍ للمدرَكاتِ الحسّية الخالصة منفصلةً عن مركزِ مدركات التجارب العادية المألوفة.

هناك شخصٌ كان بإمكانه شرح ذلك لإيما. لكنّه، لسوء الحظّ، آخرُ شخصٍ يمكنُ أنْ نُصادفَه عند الراهبات. إنّه الشيطان. فقبلَ أنْ يكتبَ رواية **مدام بوفاري** كتبَ فلوبير الصيغةَ الأولى لرواية **إغواء القدّيس أنطوان** (*La tentation de saint Antoine*)، ويظهرُ فيها الشيطانُ، غاوي الناسكِ، أفطنَ وأكرمَ من راهبات الدير المسنّات. إذ يشرحُ للقدّيسِ مبدأَ «الخَدَرِ الروحانيّ» خلال رحلةٍ عبرَ المكان يوفّرُها له، ويجعله يكتشفُ معنى «الحياة» وما تُقَدّمُه لنا حين تتحَرَّرُ أحاسيسُنا من قيودِ الفردية. ويستطيعُ القدّيسُ بفضلِهِ اكتشافَ أشكالِ الحياةِ اللاشخصيةِ، ما قبل الفردية:

> ... أشكالُ وجودٍ جامدةٌ، أشياءُ خاملةٌ تبدو حيوانيةً، أشكالُ وجودٍ نبوتيةٌ (végétatives)، تماثيلُ تحلُمُ ومناظرُ تُفَكّرُ[5].

يفقدُ الذهنُ، في هذا العالَمِ اللاشخصيّ، هويّتَه وينقسمُ إلى عديدٍ من ذرّاتِ الفِكْرِ التي تتّحدُ مع هذه الأشياء التي تَشَظَّتْ هي بالذاتِ إلى جُسَيْماتٍ كثيرة. ويُذَكّرُ الشيطانُ القدّيسَ بأنّه سبقَ له، ولمرّاتٍ عديدة، أنْ مرَّ بهذه التجربة التي ينصهرُ فيها الداخلُ في الخارج:

(5) Gustave Flaubert, *La tentation de saint Antoine*, version de 1849 (Paris: Conard, 1924), p. 418.

كَثيراً ما توقفتَ بلا حراكٍ شاخصَ البصرِ مُنفَتِحَ القلبِ بشأنِ أيّ شيءٍ، بشأنِ قطرةِ ماء أو قوقعةٍ أو شعرةٍ.

كانَ ما تتأمّله يبدو كما لو أنّه يستولي عليك أكثر فأكثر كلّما انحنيتَ نحوه وانعقَدَتِ الروابطُ بينكما. كنتما تتعانقانِ وتتلامسانِ بعلائقَ (adhérences) دقيقةٍ لا تحصى[6].

إنّ ما يُشَكِّلُ نسيجَ رواية **مدام بوفاري** الحسّي هي هذه العلائقُ والقواقعُ والشَعْرُ وقطراتُ الماء، ويمكنُ أنْ نُضيفَ إليها بعضاً من أشعّةِ الشمس ونفحاتِ الهواء وحبّاتِ الرملِ والغبارِ الذي تَسوطُه الريحُ. إنها جميعاً الأحداثُ الحقيقيةُ للرواية. فمعَ كلِّ واقعةٍ تجري، وبخاصّةٍ ولادةِ حبٍّ ما، تكونُ هي المضمون الحقيقيّ للحَدَث. «كان الهواءُ الذي يدخلُ من تحت البابِ يدفعُ بعضَ الغبارِ إلى البلاط»[7]. هكذا توسَمُ شدّةُ الحميمية التي تنشأُ بين إيما وشارل. وإنْ كانت إيما قد تركتْ يدَها في يدِ رودولف يومَ مهرجان جمعية المزارعين فذلك لا يعودُ إلى بلاغةِ كلامِه بقدْرِ ما يعودُ إلى تأليفٍ بين مجموعةٍ من العناصر الحسّية: الخيوطُ الشعاعيةُ المُذَهّبةُ الدقيقةُ حولَ حَدَقَتَيّ هذا الغبيّ المعتدِّ بنفسه، ورائحةُ الفانيليا وسحابةُ الغبارِ التي تُثيرُها عربةُ المسافرين من بعيد[8]. أمّا حبُّها الوليدُ لليون (Léon) فقضيةٌ تتعلّقُ بالشَعر وبالحشراتِ وبأشعّةِ الشمس وبقطراتٍ من الماء:

أعشابٌ عاليةٌ دقيقةٌ كانت تتمايلُ فيه معاً، مع التيّارِ الذي يدفعُها، وتنبسطُ على صفائه كشعرٍ طويلٍ مُسْبَلٍ. ومن وقتٍ إلى آخر، عندَ أطرافِ الأسَلاتِ (joncs) أو على أوراقِ النيلوفر

(6) المصدر نفسه، ص 417.

(7) Flaubert, *Madame Bovary*, p. 81.

(8) المصدر نفسه، ص 246.

تدبُّ حشرةٌ بقوائمها الدقيقةِ أو تحطُّ. ويعبرُ شعاعٌ من الشمس فقاعاتِ الموج الزرقاء التي تتوالى وتفقع[9].

إليكم ما حدَثَ: فقاعاتٌ زرقاءُ على مويجاتٍ تحت أشعّة الشمس وسحابٌ من الغبارِ أثارتها الريح. وإليكم إحساس الشخصياتِ وما أثارَ غبطتَها: دَفْقٌ خالصٌ من الأحاسيس. وبهذه العبارة، يُلَخِّصُ الساردُ البروستيّ، بعد ذلك بسنواتٍ، الرسالةَ التي توجّهُها مثلُ هذه الأحاسيس كَتَحَدٍّ لأولئك الذين يشعرون بها: «التَقِطْني حين أَمُرُّ إنْ كنتَ قادراً، وحاولْ أنْ تحلَّ لغزَ السعادةِ التي أقدّمُها لك»[10]. إلاّ أنّ أبطالَ فلوبير لم يكونوا قادرين على حلّ اللغز، لأنّهم لا يعلمون أيّ سعادةٍ توجدُ في سحاب الغبارِ أو في فقاعاتٍ على مويجات. فهم يحتاجون إلى قصّةٍ حقيقيةٍ بدلاً من هذه الأحداث المجهرية، ويريدون أنْ تتحوّلَ زوبعةُ الغبار وأشعّةُ الشمسِ والمويجاتُ إلى خواصّ حقيقيةٍ تنتمي إلى أغراضٍ مرغوبٍ فيها يمكنُ امتلاكُها وإلى ملامح أشخاصٍ يمكنُ أنْ نعشقَهم ويعشقوننا بالمقابل. إنّهم لا يخلطون بين الفنّ والحياة، بل يخلطون بين فنٍّ وآخر وبين حياةٍ وأخرى.

إنهم يخلطون بين فنٍّ وآخر: فهم لم يتجاوزوا، في الحقيقة، الشِعريةَ القديمةَ للأفعالِ، وشخصياتِها التي تسعى نحو غاياتٍ سامية، ومشاعرَها التي تُثيرُها خِصالُ الأشخاصِ، وعواطفَها النبيلةَ مقابلَ العواطف المبتذلة. إنّهم لم يعرفوا بعدُ الشِعريةَ الجديدةَ، شعريةَ الحياة التي تقولُ بالمساواة. كما إنّهم يخلطون بين حياةٍ وأخرى، إذ يظنّون أنّهم مازالوا في عالَمٍ يقومُ على المُسنَدِ والمُسندِ إليه، وعلى

(9) المصدر نفسه، ص 180.

(10) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1957), tome 3, p. 867.

الأشياء والخواصّ، وعلى الإراداتِ التي ترمي إلى غاياتٍ وتختارُ الوسائل. كما يظنّون أنّ الأشياءَ ـ وكذلك الأشخاصَ ـ تتمتّعُ بخواصّ حقيقيةٍ تجعلُ امتلاكَها أمراً مرغوباً فيه. وباختصار، فإنّهم لم يسمعوا عبرةَ الشيطان التي تقول: الحياةُ لا مبرّرَ لها. إنّ اختلاطَ الذرّاتِ الذي لا يهدأ هو الذي يُشَكِّلُ ويحلُّ باستمرارِ التكوينات الجديدة. وسيأتي بعدها بسنوات فيلسوفٌ هو جيل دولوز(*) (Gilles Deleuze) ليُطلِقَ على هذه التكوينات اسمَ الجواهر المُتفرّدة (heccéités) ويعرّفُها كما يأتي:

إنّ لفصلٍ ما، للشتاء أو للصيف، ولساعةٍ أو لتاريخ ما فرديةً (individualité) تامّةً لا ينقصها شيء على الرغم من أنّها تختلفُ عن فردية شيءٍ ما أو ذاتٍ ما. إنّها جواهرُ متفرّدةٌ، بمعنى أنّ كلّ ما فيها يقومُ على علاقةٍ من الحركةِ والسكونِ بين جزيئاتٍ أو جُسيماتٍ، وعلى القدرةِ على التأثيرِ والتأثُّر(11).

تلك العلاقاتُ الخالصةُ من الحركةِ والسكون هي في قلبِ رواية **مدام بوفاري**، وهي التي تُظهِرُ لنا ماهيةَ الحياةِ كما يلتقطها الفنُّ على حقيقتها: أي إنّ الحياةَ هي هذا الدَفْقُ الخالصُ واللاشخصيُّ من الجواهر المتفرِّدَة. فالأدبُ يقولُ ما هو حقيقيّ ويدفعنا للشعور به بتحريرِ هذه الجواهر المتفرِّدَة من قيود التفريدِ والتوضيع (objectivation). تِلْكُم الطريقةُ الصالحةُ للمطابَقة بين

(*) دولوز (1925 ـ 1995): فيلسوف فرنسي تركت أعماله بصماتٍ واضحةً في الأوساط الجامعية الغربية وفي مرحلةٍ ما بعد البنيوية. له **الاختلاف والتكرار** (*Différence et répétition*) (1968) و**منطق المعنى** (*Logique du sens*) (1969) و**أوديب المضادّ** (*L'anti-Oedipe*) (1972) وأعمال كثيرة غيرها.

(11) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Minuit, 1980), p. 318.

الأدب والحياة. وهذا ما على الأدبِ أنْ يفعلَه في نظر فلوبير، وهذا ما يفعله هذا الأخير على أيّ حال. إذ يُقابلُ طريقتَهُ بطريقةِ بطلته في معاينةِ كلّ حدَثٍ حسّيّ. فإيما لا تكفُّ عن تحويلِ الجواهرِ المتفرّدَةِ إلى خصائصَ لأشخاصٍ أو أشياء، ومن ثمّ فهي تضعُها في دوّامةِ الشهواتِ والكبت. أمّا فلوبير فيفعلُ دائماً العكسَ: فهو ينتزعُ سعادةَ الجواهرِ المتفرّدةِ اللاشخصيةِ الخالصةَ من فوضى الشهواتِ الشخصيةِ والكبت الشخصيّ. كما يقومُ، في قصّةِ رغباته وخيباته، بإحداثِ هذه «الفُتْحاتِ الصغيرة» التي يمكن من خلالها «أنْ نرى الهاوية»[12]. إنّه يُسْمِعُنا، وسطَ صخَبِ مصائِبه، موسيقى اللاشخصيّ المُخَلِّصَةَ. ويُثْبِتُ، جملةً بعدَ جملةٍ، اختلافَ الأدبِ على أنّه اختلافٌ بين طريقتَين في مطابقة الأدبِ والحياة. فيُقابلُ حقَّ جميعِ الأفرادِ بالتمتُّعِ بكلّ شيءٍ بالمساواةِ الجذريةِ التي تعمُّ عند مستوى الجواهر المتفرِّدَةِ ما قبل الفردية. وليست المسألةُ هنا مسألةَ فلسفةٍ شخصيةٍ، فعملُ الأدبِ كشكلٍ جديدٍ من أشكالِ فنّ الكتابةِ هو بالذات تحديدُ الاختلافِ بين طريقتَين في جعلِ ما هو فنٌّ وما ليسَ بفنٍّ متكافئين. ويكمنُ كلُّ الفَرْقِ في الطريقةِ التي نُعاملُ بها الأحداثَ المجهريةَ التي تُحيكُ النسيجَ اللاشخصيّ الذي تطبعُ عليه التجربةُ «الشخصيةُ» نصوصَها الخاصّة. إذ بإمكاننا ربطها بصورةِ ذاتٍ راغبةٍ ـ وهذه طريقةُ الشخصية. وبإمكاننا، على العكس من ذلك، أنْ نحيكَ انطلاقاً منها نسيجَ الحياةِ الحسّيةِ اللاشخصيةِ ـ وهي طريقةُ الفنّان.

يحدّدُ فلوبير الفرقَ من دون أنْ يقولَ ذلك. إذ يكتفي بمقابلةِ

---

(12) Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet, 26 août 1853,» dans: Flaubert, *Correspondance*, tome 2, p. 417.

نَفَسِ العبارةِ اللاشخصيّ بالمحتوى التخييليّ للقصّة. ويمكنه القيامُ بذلك لأنّه ينسحبُ هو بالذات، بوصفه المؤلّفَ، من القصّة. وأتى بروست، بعد نصف قرنٍ من الزمن، ليتناولَ المسألةَ بطريقةٍ أكثر جذرية. فبمطابقتِه بين الساردِ وبطلِ الحكايةِ يُطابقُ بين الحَبكةِ التخييليةِ والحبكةِ الأدبية، ويمكنه تلخيصُ كلّ القضيةِ في تأويلِ حَدَثٍ إدراكيّ (perceptif) واحدٍ: كبقعةٍ لونٍ متحرّكَةٍ على أحدِ الشواطئ. فما رآهُ البطلُ حقّاً على شاطئ بعلبك هو بقعة شكّلها تجمّعُ خمسِ فتياتٍ أو ستّ، أو بالأحرى أقلّ وأكثر من فتياتٍ: إنه كائنٌ جماعيٌّ يتكوَّنُ من أعضاء مستقلّةٍ، من شكلٍ بيضاويّ شاحبٍ وعيونٍ خضراء أو سوداء ـ أو بالأحرى من حلقاتٍ من حجر الميكا (mica) البرّاق ومن قبّعَةٍ تَعلُو خدوداً متورّدَةً، ومن درّاجةٍ هوائيةٍ ومضارب غولف وتمايلِ خصرٍ ومن عبارتَين أو ثلاث مُلتَقَطَةٍ عَرَضاً من بينها «تمتّع بالحياة»... لكنْ ثمّةَ طريقتان في معاينةِ هذا التركيبِ المتحرّكِ والمعقّدِ من الأحاسيس. فهناك الطريقة التي يختارُها الساردُ، بوصفه شخصيةً من شخصياتِ الحكاية، إذ يُحَوِّلُ الاستداراتِ المتموّجةَ للبقعةِ المتحرّكَةِ إلى أشكالٍ فرديةٍ يختارُ من بينها شكلاً وحيداً هو شكلُ المحبوبةِ ألبرتين (Albertine). فهو يستسلمُ لرغبةِ امتلاكِ كلّ العوالم البرّاقَةِ في حلقاتِ عينيها من حجر الميكا، وكلِّ العوالم التي عبرتها وكلِّ العوالم التي يمكنُ أنْ تُفلِتَ منه فيها وستُفلِتُ حقّاً. وهناك الطريقُ الذي كان عليه أنْ يختارَه، أي الطريق الذي اختاره صِنْوُهُ (son double) الكاتبُ وهو مخالفٌ تماماً له: إذ يجعلُ «الجمالَ المُنسابَ والجماعيّ والمتحرّكَ» للبقعةِ أكثر انسياباً أيضاً وأكثرَ حَرَكيّةً وجماعيةً. وهو يجعلُ الفتياتِ أصعبَ منالاً وأكثر لا إنسانيةً بِدَفْعِهِنَّ إلى دوّامةِ التحوّلات حيث يَعْبُرْنَ ممالك الطبيعةِ كافّةَ وكاملَ أشكالِ الفنّ لِيُصْبِحْنَ، على التوالي، سِرْباً من طيورِ النورس في استعراضٍ مُلْغِزٍ على الرمال، ومرجاناً ومُذَنَّباً مُضيئاً

والملكَ العربيَّ في موكبِ ملوكِ المَجوسِ في جدارية غوزولي(*) (Gozzoli) وتماثيلَ معروضةً تحت الشمس على شاطئٍ يونانيّ، وأخيراً أَجَمَةً من وَرْدِ بنسلفانيا عند جُرْفٍ

... تَقَعُ بينه(**) كلُّ المسافةِ التي قطَعَتْها في المُحيطِ سفينةٌ بخاريةٌ تنزلقُ ببطءٍ على الخطِّ الأفقيّ الأزرق الذي يمتدُّ من ساقٍ لأخرى لدرجةِ أنّ فراشةً كَسْلى، طالَ مكوثُها داخلَ تويجٍ وتجاوزَتْها السفينةُ بكثير، تستطيعُ قبل أنْ تطيرَ، وهي واثقةٌ من الوصول قبلَها، الانتظارَ حتى لا تبقى إلاّ قطعةٌ صغيرةٌ لازورديةٌ تفصلُ مُقَدَّمَ السفينةِ عن أوّلِ بَتْلَةٍ للزهرةِ التي تُبْحِرُ نحوها[13].

تُعطي نهايةُ المشهدِ هذه درساً مزدوجاً. فهي تُظهِرُ لإيما ما يمكنُ فعله، في حال كان المرءُ كاتباً، بالحافّة الزرقاء اللازوردية للصور الدينية. لكنْ على المرءِ حتى يصبحَ كاتباً أنِ يختارَ بين حكايتين: إمّا حكاية الغرام مع ألبرتين أو حكاية سباقِ سفينةٍ بخاريةٍ وفراشةٍ بين تويجَيّ وردتين. يجبُ الاختيار، إلاّ أنّ الشخصيةَ تُسيءُ الاختيارَ باستمرار، وإلاّ لَما كانتْ شخصيةً تخييليةً بل مبدعاً أدبياً.

(*) بينوزو غوزولي (Benozzo Gozzoli) رسّامٌ إيطاليّ (1420 أو 1424 ـ 1497) والجدارية المشارُ إليها هنا هي Cavalcata dei Magi أي «موكبُ ملوك المجوس». ولعلّ الملك العربي المقصود هنا هو ملكيور (Melchior) (ملكون بالسريانية الآرامية).

(**) أي بين الوَرْدِ. يجبُ ألاّ يفوتنا المنظور الفريد الذي يرسمه هذا المقطع. فبؤرةُ النظر، أو عينُ السارد الناظرةُ، تقع خلف أجَمةِ الورد وقريباً منها. ويمتدُّ أمام الأجمة، ولا ننسى هنا أنّها تقعُ على حافّة جُرْفٍ، الأفقُ الشاسعُ المنفتح للبحر الذي تعبره في لحظة السرد المباشرة سفينةٌ بخارية، فالساردُ القابع خلف أجمة الورد ينقلُ إلينا ما يراه من موقعه ذاك ومن منظوره المزدوج المحدّد حيث تبدو الفراشةُ والسفينة في سباقٍ مسافته هي الحدُّ الفاصلُ بين وردةٍ وأخرى.

(13) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, coll. «bibliothèque de la Pléiade», 1954, p. 798.

ومع ذلك يبدو بروست أجودَ من فلوبير، أو جَدَلياً أكثر. إذ يمكنُ للعذاب الذي تعاني منه الشخصيةُ جرّاءَ الخِيار الخاطئ أنْ يتحوَّلَ إلى منفعة. فهو إنْ فَقَدَ ألبرتين يمكنه مع ذلك أنْ يفهمَ الطريقةَ السليمةَ في النظر إلى بقعةٍ متحرّكةٍ على شاطئ. كما يمكنُهُ أنْ يفهمَ التطابقَ الحقَّ بين الأدبِ والحياة: فالأدبُ وحدهُ الحياةُ الحقّة، والحياةُ المعيشةُ حقّاً وقد صارَتْ واضحةً لذاتها. لكنْ عليه قبلَ ذلك أنْ يفقدَ ألبرتين، أي أنْ يفقدَها حقّاً كفرديّةٍ وككائنٍ حيّ يريدُ «التمتُّعَ بالحياة»، أي أنْ يعيشَ الحياةَ المزيَّفَةَ التي يظنُّ أنّها هي الحقيقية. يجبُ على المحبوبِ أن يموتَ، أنْ يموتَ حقّاً، لكي يتحطّمَ وهمُ الحياةِ ووهمُ الفردية. والحقُّ أنّ الساردَ يشعرُ بشيءٍ من «النفور» تجاه قبولِ صرامةِ النتيجة. فهو يفهمُ بالتأكيدِ أنّ العذابَ الذي يُكابدُه من جرّاء الخطأ الذي اقترفه سيعودُ عليه بالمنفعة. إذْ عليه مكابدةُ هذا المرضِ لنيلِ عافيةِ الكاتبِ العالِم بأنّ الحقيقةَ الساميةَ للحياةِ تكمنُ في الأدبِ وحده. لكنْ كيفَ نُبَرِّرُ ما يتطَلَّبُهُ الأمرُ من تضحيةٍ بالمحبوبِ بلا مقابل؟ كيف نُبَرّرُ موتَ كلِّ هؤلاء للحصولِ على كاتبٍ يملكُ حقيقتَهُ؟

> يبدو لي وكأنّ كلَّ هؤلاء الذين كَشفوا لي عن حقائقَ وغابوا قد عاشوا حياةً عادتْ بالنَّفْعِ عليّ أنا وحدي، كما لو أنّهم ماتوا من أجلي[14].

إنْ كان تبريرُ عملياتِ القتلِ هذه أمراً ممكناً فلأنّ الأمرَ لا يتعلّقُ وحسب بمصلحةٍ أنانيةٍ لكاتب، ولا برسم الحدود بين الفنّ والحياة العاديّة. بل يتعلّقُ الأمرُ بالحقيقة، ومن ثمّ بالعافية. فالحياةُ المعيشةُ حقّاً والمُخْتَفى بها في رواية **الزمنُ المُستَعاد** (*Le temps retrouvé*)

---

(14) المصدر نفسه، المجلد 3، ص 902.

ليست حياةَ هاوي الفنّ والجمالِ على شاكلة ديزيسانت (Des Esseintes). إنّها الحياةُ المنسجمةُ مع حقيقتِها العميقة، الحياةُ التي وجدت عافيتَها الخاصّةَ بها. وذلك لأنّ المسألةَ الأدبيةَ صارت، بين زمن فلوبير وزمن بروست، قضيةً تتعلّقُ أكثر فأكثر بالعافية. إذْ صارتِ المسألةُ الأدبيةُ، مع تجاوز قصص المرض والانحلال التي عصفت بمعاصريّ هيسمان (Huysmans)، مرتبطةً بمسألةِ القوى التي تُهَدّدُ الحياة. فكانَ لا بدّ من معرفةِ ما إذا كان الأدبُ متواطئاً مع هذه القوى أم أنّه، على العكس من ذلك، الطبُّ الذي يكافحُها. ولقد وُلِدَ هذا الأدبُ مع الانقلابِ الشِعريّ الذي وضعَ تأويلَ الحياةِ مكانَ منطقِ الأحداث. ومن ثمّ فإنّ الحياةَ، بالمعنى القويّ للكلمة أي لا بمعنى المجرى التجريبيّ للأشياء بل القوّة التي تسيطرُ على الأفرادِ والجماعات، هي موضوعُه الخاصّ. وإنْ تباهى بأنّه الحياةُ الحقّة، فلأنّه قادرٌ على معالجة الأمراضِ التي تُهدّدُ الحياة.

لكنْ ما هي هذه القوى؟ هناك واحدةٌ منها تَمَّ تحديدُها منذ زمنٍ طويل. إنّها قوّةُ الكلمات. فالكلماتُ كائناتٌ لا جسد لديها تملكُ القدرةَ على انتزاع الحيوات (les existences) من وجهتها الطبيعية. وبهذه الطريقةِ يستسلمُ أشخاصٌ عاديّون، كان بإمكانهم الاكتفاءُ بالاهتمام بمشاغل الحياة ولقمةِ العيش وإعادةِ إنتاج الحياة، لسحرِ كلماتٍ من مثلِ «حرّية» أو «مساواة» ويسعون إلى الإدلاء برأيهم بخصوص قضايا تتعلّقُ بالحكم ليست من اختصاصهم. وهكذا أيضاً تسعى فتياتٌ، نُذِرْنَ للأعمال المنزلية وللأسرة، إلى البحثِ عن المعنى الخفيّ لكلماتٍ مثل «سعادة» «شَغَف» «نشوة»، ويُجازِفْنَ بِسُمْعَتِهِنّ وبحياتهن. وإنها لقضيةٌ قديمةٌ تَمسُّ نظامَ الأسرةِ والنظامَ الاجتماعيّ أعادَها إلى الأذهانِ الخوفُ الجديدُ من «السيلِ الديمقراطيّ». إلاّ أنّ ثمّةَ خطراً جديداً أثارَ قلقَ رجالِ الفكرِ في القرنِ التاسع عشر بصورةٍ أكبر، إذ يتهَدّدُ الحياةَ عدوٌّ ماكرٌ يقبعُ في

قلبها ويخلطون بينه وبين قوّتها: إنّ الإرادةَ هي ما يتهدّدُ الحياة. ذلكم درسُ تاجرِ الأثريات العجوز في رواية **الجلد المسحور**[*] (*La peau de chagrin*) الذي يعطي البطلَ الجلدَ المسحورَ القاتل:

> يُرهقُ الإنسانُ نفسَه بعَمَلَين يقوم بهما غريزياً ويستنفدان طاقاتِ وجوده. إنّهما فِعلان يُعبّرانِ عن كلِّ الأشكالِ التي يتّخذها هذان السببان للموت: أرادَ و قَدَرَ (. . .). فالفعلُ الأوّل يُحرقُنا، والثاني يُدمّرُنا. أمّا الفعلُ عَلِمَ فيتركُ بنيَتَنا الضعيفةَ في حالةٍ دائمةٍ من السكينة[15].

ليستْ قدرةُ الكلماتِ التائهةِ وحدها التي تُغَرِّرُ بعددٍ لا يُستهانُ به من المصابين بحُمَّى المغامرةِ والتهوّر. إذ يبدو أنّ تلك الحُمَّى صارت صفةً ملازمةً للحياة نفسِها. وتدفعُ هذه الحُمَّى العمياءُ إلى التقاط أيّ كلمةٍ وأيّ صورةٍ لتشكيلِ أغراضٍ مرغوبةٍ باستمرار: أغراضٍ استهلاكيةٍ وغاياتٍ نسعى إلى الوصول إليها وأشخاصٍ نستولي على قلوبهم.

إنّ الأدبَ ينبثقُ من هذا التشخيصِ. وهو ينبثقُ بوصفه تأويلاً لتلك الحياة، أي عِلماً بها. إلاّ أنّ هذا العلمَ نفسَهُ متواطئٌ، بمعنى ما، مع المرَضِ المُشَخَّصِ. وتَدَّعي روايةُ **الجلد المسحور** أنّها «حكمٌ فيزيولوجيٌّ نهائيّ يُقَدّمهُ العلمُ الحديثُ حول الحياةِ الإنسانية»[16]. غير أنّ النُقّادَ يتّهمون الطبيبَ، عن حقّ، بأنّه جعلَ من نفسِه الشاعرَ

(*) رواية لبلزاك (Balzac) صدرت للمرّة الأولى عام 1831 وهي من روايات بلزاك الفلسفية.

(15) Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, édition établie et annotée par S. de Sacy (Paris: Gallimard, 1974), p. 62.

(16) Félix Fr. Davin, «Introduction à l'édition de 1834,»

في: المصدر نفسه، ص 413.

(على الأغلب أنّ بلزاك هو صاحب النصّ الموقّع بهذا الاسم المُستعار).

الملحميّ للمرض. وبعدَ جيلٍ من الزمن، جاء زولا الشابّ وصرّحَ بفظاظةٍ أنّه يميلُ إلى التلذُّذِ بهذا المرضِ الذي يصيبُ الجسمَ الاجتماعيّ والذي جسّده الأخوان غونكور في فتاةٍ فاسدةٍ من عامّة الشعب هي جيرميني لاسيرتو[17] (Germinie Lacerteux). وتتأكّدُ نزعةُ ديزيسانت الجماليةُ نفسُها كطريقةٍ لزيادة حدّة «السفيليس» الذي ينهشُ الحياةَ الحديثة. ويكمنُ حلُّ الأدبِ الخالصِ، كما يمكن أنْ يجسّدَه فلوبير أو بروست، في تقويضِ هذا التضامنِ المشبوهِ بين المرض والطبّ بإعادةِ تعريفِ المرضِ والطبّ والتأويلِ السيّئ للحياة والتأويل الصالح لها، وذلك للتفريق بينهما بصورةٍ واضحة.

يجبُ عندئذٍ إرجاعُ سبب المرضِ إلى مبدأٍ بسيط هو سوءُ تأويلِ الإحساسِ وسوءُ تأويلِ زوبعةِ الغبار وقطراتِ الماءِ والبقعِ الملوّنةِ المتحرّكةِ. فمبدأُ الداء هو تجسيدُ هذه الأشياء بوصفها أغراضاً للرغبة والحبّ، ومن ثَمّ مسبّباتٍ للعذاب. يؤكّدُ هذا التشخيصُ للأدبِ، بوصفه أدباً، تَميُّزَهُ وسطَ صخَبِ كلّ أصنافِ الأطباء الذين يُعاينونَ المرضَ الخطيرَ الذي يُعاني منه الأفرادُ والمجتمعُ في العصر الحديث. ويُطلَقُ على هذا المرضِ الخطيرِ اسمُ الديمقراطية واسمُ الاستثارة، ويُعطى له أكثر فأكثر وبطيبة خاطر اسمٌ علميٌّ هو: «الهستيريا (hystérie)». و«الهستيريا» مصطلحٌ سريريّ تغيَّرَ معناهُ بصورةٍ جذريةٍ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فبعدَ أنْ كانَ يُعتَبَرُ مرضاً عضوياً يصيبُ النساءَ صارَ مرضاً نفسياً يُصيبُ الجنسَين

---

(17) «إنّ ذوقي منحطٌّ، إنْ شئتم. فأنا أحبُّ الطبخاتِ الأدبيةَ الشديدةَ التتبيلِ، والأعمال المنحطّةَ التي يحلُّ فيها نوعٌ من الحساسيةِ المَرَضيّةِ محلَّ عافيةِ الكلاسيكيين المتلئة. إنني ابنُ عصري»، انظر: Emile Zola, «*Mes haines,*» dans: Emile Zola, *Oeuvres complètes*, publiées sous la direction de Henri Mitterand (Paris: Nouveau monde, 2002), tome 1, p. 755.

من دون تفريق. لكنّ تاريخَ هذا التغيير لا يعني تاريخَ العلومِ الطبية وحدَه. فلقد تنقَّلَتِ الكلمةُ والمفهومُ، قبلَ تثبيتهما في النظريةِ التحليليّةِ النفسية كاسمٍ لاضطرابٍ نفسيٍّ خاصّ، بين العِلمِ والأدبِ وبين العلمِ والعُرْفِ وبين الأدبِ والعُرْف، واكتسبا خلالَ ذلك استعمالاً سائداً: فهما يُشيران إلى الصورة التي تتعذّبُ فيها الأجسامُ من مرضٍ لا يوجدُ سببٌ عضويٌّ له لكنْ يُحَرّضهُ الإسرافُ في التفكير. ولهذا السبب صارتِ «الهستيريا» اسماً آخر لتلك «الاستثارة» التي تمّ التنديدُ بها بوصفها نتاجَ إسرافٍ في شُغُورِ كلماتٍ وصورٍ وأفكارِ «الحياةِ العصرية». ولقد جهدَ العلماءُ لإعطاءِ دلالةٍ سريريةٍ محدَّدَةٍ لهذا اللفظ المُتَنَقِّلِ، كما إنّ الأدبَ أيضاً صار يُفَكِّرُ ويُمارَسُ وكأنّه عِلمٌ سريريّ. فالاقتراحُ المشتَرَكُ الذي يُقَدّمُه روائيٌّ إيما وروائيٌّ ألبرتين هو تشخيصٌ ومعاينةٌ خاصّةٌ لهذه الهستيريا التي صارت الشغلَ الشاغلَ لمعاصريهم. فلقد ردّاها إلى ذلك الخطأ الوحيد الذي يكمنُ في تجسيدِ تشكيلات الأحاسيس غيرِ الثابتة واللاشخصية في هيئةِ ذواتٍ وأغراض للامتلاك. وقد يتطابقُ العلاجُ عندئذٍ مع اكتشافِ الحياةِ الحقّة ـ حياةٌ حقّة معيشةٌ شرطَ إلغاءِ ذلك التَجَسُّد للأشياء لتستعيدَ هويتها كجزيئاتٍ يُحَفّزُها الدَفْقُ اللاشخصيّ. تلك هي العافيةُ التي استطاعَ الأدبُ اقتراحَها ـ عافيةٌ تُعَدُّ صياغتُها، بمعنى ما، قريبةً جداً من صياغة الداء الذي سيقدّمُ نفسَه كنقيضٍ للهستيريا، أي الفُصَام (schizophrénie). يُعطي العلاجُ الأدبيّ الذي يقترحه فلوبير، والذي يُنَظِّرُ له بروست ويمارسُه في الوقت نفسِه، مكانةً للكاتبِ الطبيبِ يمكننا أنْ نُطلقَ عليها اسمَ مكانةِ المفصوم المُعافَى. ويسعى هذا المفصومُ المُعافَى إلى فكّ الروابط المَرَضيّةِ التي تُقيمُها شخصياتُ العملِ التخييليّ بين تَبَدٍّ ما على شاطئِ البحر وفكرةِ الفرديةِ وحُلُم الحبّ. ويُتيحُ للبقعةِ المتحرّكةِ والسَلِسَةِ أنْ تنزلقَ بحرّيةٍ على خطِّ الأفقِ اللازورديّ لتصبحَ سِرباً من طيورِ النورس أو

مجموعةٌ من التماثيلِ اليونانية أو أَجَمةٌ من وَرْدٍ بنسلفانيا. تِلْكُم الحياةُ الحقّةُ، الحياةُ وقد أُعيدَتْ إلى تَعَدُّدِ الإحساسِ الخالصِ.

ومما لا شكّ فيه أنّ هذا الانفصامَ انفصامٌ مُتَحَكَّمٌ فيه تماماً. فالكاتبُ المفصومُ هو أيضاً طبيبُ أُسرةٍ جيّد يُحسنُ إعادةَ ربطِ العناصرِ المفكَّكَة، كما يعرفُ قوانين الاستعارةِ التي يقولُ إنها تخضعُ للعقلانيةِ نفسِها التي تخضعُ لها قوانينُ الطبيعة. وهو لمْ ينسَ مع ذلك الشعريةَ القديمةَ الأرسطية ـ وكذلك الطبّ الأرسطيّ ـ التي تُحَوّلُ الجهلَ إلى معرفةٍ بلعبةِ الانقلابات المفاجئةِ والتعرُّف. وهو يؤكّدُ، إذ يحملُ كلَّ هذه المعارفِ في جعبته، قدرَتَهُ على شفاء مَرضى الهستيريا وإنْ اضطُرَّ إلى تركِ البعض يموتون/ يَمُتْنَ للتمكُّنِ من إنقاذِ آخرين. ويعني ذلك أنّه بحاجةٍ إلى صِنْوِهِ الهستيريّ لعافيتِه الفُصاميةِ الذاتية التي هي عافيةُ الأدبِ نفسِه. لكنْ لِتَكُنِ الأمورُ واضحةً في أذهاننا: فهو لا يحتاج إلى الهستيريّ كحاجةِ الطبيبِ إلى مرضى وحسب، بل هو بحاجةٍ إلى تخييلِ الهستيريّ وعلاجه لفصلِ «الفُصام الأدبيّ» عن الفُصامِ الحقيقيّ. إنّه يُحَرّرُ زوابعَ الحياةِ اللاشخصيةِ وما قبل الفردية ومويجاتِها، لكنّه لا يدعها تفصلُهُ عن ذاتِه. ومن ثمّ يُتيحُ له تخييلُ الهستيريّ الإبقاءَ على الحدّ الفاصلِ بين الفُصامِ والآخر.

هذا ما تُفهِمُهُ لنا روايةٌ أخرى، وعملٌ تخييليٌّ آخرُ مكرَّسٌ للعلاقةِ بين الأدب والفُصام، ألا وهو الأمواج(*) (*Les vagues*). وبنيةُ الروايةِ معروفةٌ، إذ تَقسمُ فيرجينيا وولف وحدةَ الساردِ إلى ستّ شخصياتٍ هي بمثابة ستّةِ مراكز إدراك، أي ستّة أساليب في معاينة

(*) *Les vagues* أو *The Waves* (وهو العنوان الأصليّ)، رواية للكاتبة الإنجليزية فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) (1882 ـ 1941)، صدرتْ عام 1931 وتستعملُ تقنية تيّارِ الوعي بصورة مكثّفة.

الإحساس. لكنْ سرعان ما يبدو أنّ المساواةَ بين هذه الشخصياتِ ظاهريةٌ لا أكثر. فثمّةَ شخصيتان أهمّ من البقية وتحتلّان موقعَين متناظرَين عند طَرَفَيّ السلسلة التي تربط الشخصيات الستّ. إحداهما برنار، تلك الشخصية التي لا تقوى على عدم إعطاء هويةٍ للأحداثِ وللأشياء وللأشخاص، ولا تقوى على ترك إحساسٍ أو لحظةٍ أو كلمةٍ من دون ربطها بغيرها. أمّا الشخصيةُ الأخرى فهي رودا (Rhoda) التي تعجزُ، وعلى العكس من برنار، عن تثبيتِ هذه الهويّات، حتى وإنْ تعلّقَ الأمرُ بهويةِ وجهِها هي بالذات، وعن ربطِ لحظةٍ بِلاحِقَتِها. وتؤدّي هاتان الشخصيتان، بمعنى ما، دورَ العلاقةِ المتناظرةِ المعكوسة التي تربطُ بين الكاتبة والشخصية. إلاّ أنّ توزيعَ الأدوارِ قد تغيَّرَ. لأنّ ما تريدُ رودا فعله ـ وهو ما يُحدّدُ مرضَها ـ هو بالتحديدِ ما يقترحُه الكاتبُ المفصومُ كعلاجٍ للداء الذي يصفُه: قطعُ الصلةِ بـ «جنون الوجودِ الشخصيّ» والامتدادُ بصورةِ حلقاتٍ من التَفَهُّمِ تتوسّعُ أكثرَ فأكثر حتى تعانقَ العالَمَ بأكمله. إنّها تحلُمُ

. . . بأننا قادرون على نفخ فقاعةٍ واسعةٍ لدرجةِ أنّ الشمسَ يمكنها أنْ تُشرقَ منها وأنْ تغيبَ، وأنّ باستطاعتنا حَبْسَ زُرْقَةِ الظُهرِ فيها وظُلمةَ منتصفِ الليل، وأنْ نتركَ أنفسَنا ليحملَنا التيّارُ بعيداً عنِ الهُنا وعَنِ الآن(18).

إنّ ما تُحاولُ القيامَ به هو بالتحديدِ ما علّمَهُ الشيطانُ للقدّيس أنطوان: أي تحطيم حواجز الذاتية الفردية والانضمام إلى الجواهر المتفرّدة للحياة ما قبل الفردية. وما تشعرُ به هو هذا الجوّ نفسه الذي يُشيعُهُ فلوبير حول شخصياته من دون أنْ تتمكّنَ من الإحساس به.

---

(18) Virginia Woolf, *Les vagues*, préfacé et traduit de l'anglais par Marguerite Yourcenar (Paris: 18 Plon, 1957), p. 221.

وبمعنى ما فإنّ رودا قد شفيَتْ من المرضِ الذي كان يمنعُ إيما أو السارد البروستيّ من اختيارِ متعةِ الحياة الحقّة.

لكنّ فيرجينيا وولف لم تعدْ تستطيعُ أداءَ دورِ المفصومِ المُعافى، لأنها تعرفُ تمام المعرفة ما يعنيه الفُصام. إنها تعرفُ ماذا يُغَطّي الحلُمُ العذبُ للتداعي الحرّ للبقع الملوّنةِ وزوابع الغبار وقطرات الماء: أي واقع الانفصال. كما لا تنخدعُ بالتلاعبِ البروستيّ بالكلمات الذي يشحنُ الانطباعَ الذي نحمله بالإحساس بكتابة الكتاب. فهي تعلمُ أنّ الانطباعَ لا يكتبُ شيئاً، وإنما يكتفي بالاستيلاء علينا وجرحِنا. وهو بدوره يحكمُ بالموت. فرودا تموت، كما ماتت إيما وألبرتين. لكنّها تموتُ ميتةً متميّزةً: من دون خيانةٍ زوجيةٍ أو ديون، من دون سمّ أو سقوطٍ من على ظهر حصان. تموتُ رودا بجملةٍ واحدةٍ، بجملةٍ قصيرةٍ ينطقُ بها برنار بطبيعة الحال، لأنّه يُصبحُ الساردَ الوحيدَ في المقطع الأخير، الساردَ الذي تَشَرَّبَ كلامَ الآخرين جميعاً: «ماتَ بيرسفال[*] (Perceval) وماتت رودا»[19]. وهو يُصَرّحُ لنا بذلك عَرَضاً ومن دون أيّ شرح. وكنّا نعلمُ، في ما يتعلّقُ ببيرسفال، أنّه قد مات إثر سقوطه من على ظهر حصان، تماماً كألبرتين. وعلى أيّ حال فهو لم يكنْ يتمتّعُ بوجودٍ خاصّ به، ولم يكنْ إلاّ هوامَ (fantasme) الشخصيات الأخرى الهستيرية. أمّا ما يتعلقُ برودا فشيءٌ آخر، لأنّها المرّةُ الأولى والأخيرة التي نسمعُ فيها عن موتها، ولن نعلمَ أيّ شيءٍ آخر عن هذا الموضوع. إنّها تتلاشى بهذه البساطة. لكنْ مع قصّةِ حياتِها المعذَّبَة

(*) بيرسفال هو الشخصية السابعة الغامضة والصامتة في الرواية، فهو لا يتدخّلُ مباشرة على الإطلاق في الرواية وكلّ ما نعرفه عنه يأتينا من ملاحظات ووصف بقية الشخصيات.

(19) المصدر نفسه، ص 286.

تتلاشى صورةُ الكاتبِ بوصفه مفصوماً معافى، وذلك لأنّ رودا تظهرُ لنا، على مدى القصّة، بصورةِ المرأةِ التي تملكُ عينَ الكاتبِ المفصومِ وأحاسيسه. لكنّها تظهرُ أيضاً، ولهذا السبب، بصورة المرأةِ العاجزة إلى الأبد عن الكتابة. وهذا سببُ غيابِ قصّةِ موتها وغيابِ أي عبرةٍ في موتها. إنها تموتُ في جملةِ برنار وحسب: في جملة هذا الرجلِ المُعافى، المعافى جداً، والمسؤولِ عن كتابةِ الحكاية بدلاً من الساردِ المفصوم. تلكم الخلاصة التي على الكاتبِ استنتاجها إنْ أرادَ حملَ قضيةِ الفُصامِ هذه محملَ الجدّ. ويعني ذلك أيضاً أنّه مازال بمقدور موتِ الشخصيةِ أنْ يُنقذَ الساردَ، لكنّه لم يَعُدْ يستطيعُ إنقاذَ الكاتب.

في ساحة المعركة
تولستوي، الأدب، التاريخ

يمكنُ تلخيصُ قصصِ المعاركِ التي تَرِدُ في رواية **الحرب والسلم** (*Guerre et Paix*) بمشهدٍ رمزيّ: إمبراطور أو جنرال أو ضابط يراقبُ ساحةَ المعركة من عَلٍ. إنه يريدُ أن يعرفَ، وسطَ الدخانِ المرتفع هنا وهناك، توزيعَ القوّاتِ وخطّةَ المعركة التي صاغتها عبقريتُه (الفرنسية) أو علمُه (الألمانيّ) في كلماتٍ أو كتبتها على الورق. لكن يا للأسف ! فالعدوّ الذي كان يظنُّ أنّه جهةَ اليسار هو جهة اليمين، لا لخدعةٍ لجأ إليها بل لأنّه أخطأ هو الآخر في تحديدِ موقع العدو. ومن ثمّ ها هو ذا يأتي بغتةً. فيضطربُ الاستراتيجيون والضبّاطُ المرافقون والمراسلون لتصحيح الخطأ وإعادةِ الأمور إلى نصابها، لكنْ عَبَثاً. ذلك لأنّ مصيرَ المعركة لم يعد يتعلّقُ بهم، بل هو بأكمله بين أيدي أولئك الذين يعتقدون أنّهم يقودونهم. فحركةُ الجماهيرِ هي التي ستقودُ إمّا إلى النصر أو إلى الهزيمة، تِبْعاً للظروف، إنْ صرخَ أحدُ المتحمّسين «النصر النصر!» وهو يندفعُ بجنونٍ نحو العدوّ، أو أعطى خوّافٌ رعديدٌ شارةَ الهزيمةِ والاندحار صارخاً بصوتٍ يعلو على صوت الانفجارات «لقد خسرنا يا رجال!». وقد يتبدّى العملُ العفويّ لمن يهاجمُ من دون تنظيمٍ

وبصورةٍ طائشةٍ إلى حدٍّ ما أشدَّ فعاليةً من كلّ الاستراتيجيات المُنَظَّمَة. فبهذه الطريقة سطعَ نجمُ نيقولا روستوف(*) (Nicolas Rostov) في ساحة معركة أوستروفنيا (Ostrovnia)، إذ كان يغذُّ السيرَ بين صفَينِ من شجرِ السَنْدَرِ وهو يفكّرُ، مع بزوغ الفجر، بحصانه الأشقر وبزوجةِ النقيبِ الجميلةِ حين تَنَبّهَ إلى موسيقى العيارات النارية بإيقاعها السريع ـ «تراب ـ تا ـ تا ـ تاب»، ولمحَ البقعةَ التي يُشَكّلُها الخيّالةُ الزُرقُ الفرنسيون على ظهورِ خيولهم الرمادية وَسَطَ الخيّالةِ الروس الخفيفين بلونهم البرتقاليّ. فاندفعَ من دون أيّ نظام خلفَ الخيّالةِ، بالحماس والإثارةِ نفسيهما اللذين يُبديهما في صيدِ الثعالب في ملْكيةِ أسرته، وأَسَرَ الضابطَ الفرنسيَّ، وهو عملٌ بطوليّ استحقّ عليه وسامَ صليبِ سان جورج.

هنا يؤدّي الاستراتيجيُ العظيم دورَه الحقيقيّ. فإذا استطاعَ أنْ يُوحي بتصرُّفِه بأنّ كلَّ ما يجري بصورةٍ ارتجاليةٍ كانَ محسوباً في ذهنه، فبمقدوره إثارة هذا الاندفاع غير المُتَعَقّل للجنود الذي يتوقّفُ عليه الانتصارُ. وإنّ عِلمَ القادةِ، غيرَ المُجدي في مجالِ التنبُّؤ، هو قيّمٌ مع ذلك كَتَظاهرٍ يستطيعُ إثارةَ هذا الاندفاع وتحويلَ غريزةِ السلم، وهي غريزةٌ للبقاء غيرُ متعقّلةٍ تدفعُ الجماهيرَ إلى أنْ تحيا وَفقَ الحياةِ اللاواعيةِ للطبيعة، إلى غريزةِ الحرب. لهذا السبب يمنحُ كوتوزوف(**) (Koutouzov)، الاستراتيجيُّ الحقيقيّ، نفسَه حقَّ النوم في جلساتِ مجلسِ الحرب والتثاؤبِ عند عرضِ مخطّطات الهجوم، فهو يتناغمُ بصورةٍ عفويةٍ مع قانون اللاشعور الجمعيّ ذاك. إنّه يعلمُ ـ وهذا ما سيُقالُ بعد ذلك بقرن ـ أنّ الجماهيرَ هي البطلُ الحقيقيّ،

(*) من شخصيات رواية الحرب والسلم لتولستوي (1828 ـ 1910).

(**) ميخائيل كوتوزوف (1745 ـ 1813)، أمير وجنرال روسي كان قائد الجيوش الروسية خلال حملة نابليون على روسيا ويعود إليه فضلُ دحر نابليون.

كما يعلمُ أنّها كذلك بسبب غياب النزعة البطولية تحديداً عندها. ولقد حسمَ كوتوزوف النصرَ لمصلحته بقراره بالانسحاب من موسكو وتركها بين يَدَيّ الغازي: فكان النصرُ نصرَ روسيا الفلاّحين والعمليات الصغيرةِ والأهدافِ الصغيرة التي تُقادُ يوماً بيوم والتي لم يُؤدِّ استمرارُها إلى هزمِ الغُزاة وحسب، بل إلى هزمِ أسطوَرةِ الرجلِ العظيمِ(*) نفسِها.

تلك هي عِبْرةُ المشهد المذكور. إنها عبرةٌ يرى تولستوي، ولسوء حظّ هواة الفنّ والجمال، أنّ من الجيّدِ تنسيقها في فصولٍ تمهيديةٍ، مع كلّ قصّةٍ عن الحملة، ومن ثمّ في خاتمةٍ تضمُّ اثني عشر فصلاً. والعبرة هي أنّ الحربَ، التي طالما غذّت أسطورةَ العملِ الحاسمِ للعظماء، تكشفُ للمراقبِ الدقيقِ عكس هذا الأمر تماماً. فالعظماءُ لا يصنعون التاريخ. ونابليون لم يكن يريدُ حملةَ روسيا، بل أرادَ كلاًّ من القرارات البسيطة العديدةِ التي توالت متسلسلةً ومترابطةً وأدّتْ في النهاية إلى دفعِ الجيوش الفرنسية حتى موسكو. كذلك لم يَخْتَرِ الروسُ التراجعَ أمامه، فقد كان بُطلانُ التوقّعاتِ والمخطّطاتِ يظهرُ مع كلّ معركةٍ، وقد دَحَرَها هذا التشابكُ الذي لا حدّ له للأفعالِ الصغيرةِ ولردودِ الأفعال. ويبدو من خلالِ كلٍّ منها أنّ أولئك الذين يتوقّعون ويقودون لا يفعلون شيئاً عدا التوقُّعِ والقيادة، وهي أعمالٌ غايتها موجودةٌ فيها هي نفسُها ولا تؤثّرُ في الميدانِ إلاّ بطرقٍ مواربة. والحقُّ أنَّ الجماهيرَ هي القوى الفاعلة، وهي تفعلُ بالتحديدِ لأنّها لا تتركُ عزمَ الغاياتِ والاستراتيجيات الوهميّ يُلْهيها. فما يُسَمّى بقوانين التاريخ يتأتّى من العلاقةِ بين سلسلةِ الأحداثِ المتشابكة وغير المتجانسة هذه، التي لا يتحكّمُ فيها أيُّ حسابٍ بشريّ.

(*) أي نابليون بونابرت بطبيعة الحال.

وثمّةَ نقطةٌ يُخطئُ فيها هواةُ الفنّ والجمال ممّن يتنهّدون لدى بسْطِ هذه الموضوعات الإنشائية. فليست «فلسفةُ التاريخ» هذه جسماً غريباً مزروعاً بلا تَحَفُّظٍ في مسيرةِ التخييلِ وفنّ الأدب كما يظنّون. فالأدبُ يتحدَّثُ عن نفسِه حين يُقابلُ تاريخَ العظماءِ بتاريخ الجماهيرِ. والحقُّ أنّ الروايةَ تُقابلُ وجهةَ نظرِ المؤرّخين بوجهةِ نظرِ الأدب الخاصّة. فما إنْ تنتهي المعركةُ حتى يُعيد المؤرّخون كتابتها. هذا ما يفعلونه دوماً. ولديهم وثائقهم للقيام بذلك: مخطّطاتُ الاستراتيجيين التي تصفُ المعركةَ المُتَخَيَّلَةَ، أي تلك التي في أذهانهم ولن تَقَعَ أبداً، وتقاريرُ الضبّاطِ التي تُعيدُ نقلَ وقائعِ المعركةِ الحقيقيةِ وَفقَ الاستراتيجيةِ وبالنتيجة تُكَمّلُ التَخَيُّلَ الرسميّ. لا غرابةَ إذاً في أنْ يُعيدَ التاريخُ باستمرارٍ إنتاجَ أسطورةِ الرجال العظماء الذين يصنعون التاريخ. فوثائقُه هي تَخَيُّلاتُ ـ بصيغة المستقبل ـ هؤلاء العظام، وهي تخيُّلاتُ ـ بصيغة الماضي ـ أولئك المسؤولين عن إظهارِ أنّ الأحداثَ قد وقعتْ وَفقاً لِتَحَكُّمِهِم الوهميّ بالأحداث. وإنَّ هذا العِلمَ التاريخيَّ هو تحصيلُ حاصلٍ بالنسبة إلى السلطة.

أمّا الأدبُ فلديه وثائقُ أخرى. إنّها، كما يقول تولستوي، وفرةُ قصصٍ ورسائلٍ وشهادات أولئك الذين عاشوا، عند هذه النقطة أو تلك، واحداً من تلك الأحداثِ المجهريةِ التي يُشَكّلُ تشابُكُها الذي لا يمكنُ توقّعه ما يُطلقُ عليه اسمَ «المعركة». وللأدبِ زمانُه ومكانُه: أي الحاضرُ المُتَموضِعُ لأولئك الذين شاركوا بالفعلِ في الهجوم أو الانسحابِ أو السيرِ على غير هدى. كما له حقيقتُه: أي حقيقةُ أولَئك المجهولين الذين شَكّلَتْ أفعالُهم العديدةُ المتّحدَةُ وجهَ الحَدَث. فيقابلُ الأدبُ تخَيُّلَ الاستراتيجيين الشموليّ الذي يدعمه علمُ المؤرّخين بحقيقتِهِ الخاصّة التي نسجَها ما يعرفُه الشهودُ وما يجهلونه، وفعلُ الأفرادِ الواعي والقانونُ اللاواعي الذي يربطُ بينهم.

ويستحضرُ هذا التعارضُ، بينَ تاريخ للشخصيات العظيمة وللأحداثِ كَتَبَهُ أمناءُ سرّ السلطةِ وتاريخٍ للجماهيرِ مكتوبٍ استناداً إلى شهاداتٍ على ما قام به الصامتون، جدالاً آخرَ بطبيعة الحال. فبهذه الطريقة يُقابلُ مارك بلوخ (Marc Bloch) ولوسيان فيفر(*) (Lucien Febvre) التاريخَ العلميّ الحديثَ للجماهير ولدورات الحياة المادّية الطويلةِ، الذي يدعمه علمُ الإحصاء والجغرافيا، بالتاريخ القديم «الأخباريّ (chroniqueuse)»: تاريخ الأمراءِ والمعاهدات والمعارك المكتوبِ اعتماداً على المحفوظات (archives) الرسمية والتقارير الدبلوماسية. ويمكننا القول إنّ الأدبَ عند تولستوي يستبقُ، في كتاباته التخييلية، الحقيقةَ العلميةَ المستقبلية. لكنّ هذا القولَ غيرُ كافٍ، لأنّ جدَلَهُ يقدّمُ لنا معركةً ذاتَ جَبَهاتٍ مقلوبة. فالأدبُ بوصفه أدباً هو الذي يُقَدّمُ نفسَه كخطابِ الحقيقةِ ويُقابلُ تاريخَهُ الذي نسجته العديدُ من أعمال المجهولين المُبهَمَةِ بتَخَيُّلاتِ السلطةِ وترجمتها التأريخية الرسمية للأحداث. وكان هوغو وبلزاك، وغيرُهما، قبل ذلك قد قابلا بشدّةٍ تاريخَهما، أي تاريخَ الأخلاقِ والعادات المعيشة والأعماقِ المجهولةِ للمجتمع، بالتاريخ التأريخيّ للأحداث. ومن ثمّ فقد حَدَثَتْ ثورةُ علمِ التاريخِ أوّلاً في الأدب، وهي الثورة التي تجعلُ الأدبَ يستمرّ.

إنّ الأدبَ يتعرّفُ تاريخَه بالذات من خلال حكايات الشخصيات العظيمةِ والأحداثِ التي تتتابعُ بانتظام: فهو يتعرّفُ التراتبيةَ التمثيلية التي تربطُ مقامَ النوعِ الأدبيّ بعَظَمَةِ الشخصيات، وتراتبيةَ وحدةِ الحَدَثِ والحَبكةِ الحسنةِ التنسيق التي تقودُها شخصياتٌ تذهبُ إلى

(*) مارك بلوك (1886 ـ 1944) ولوسيان فيفر (1878 ـ 1956) مؤرّخان فرنسيان حداثيان من دُعاة فتح التاريخ على العلوم الاجتماعية الأخرى. ولقد رفضا المفهوم التقليدي للتاريخ كمجرّد تدوينٍ للأحداث يعتمدُ حصراً على الوثائق والمحفوظات المكتوبة.

أبعد ما تقودها إليه إراداتها. ولا يزال العلمُ التأريخيُّ الرسميّ يعملُ على توقيتِ الأدب الرفيع، أمّا الأدبُ فقد دخلَ زمناً آخر لا يعترفُ بالفوارقِ المتّصلةِ بالمقام. فحياةُ أيّ شخصٍ كان بمثل أهمّيةِ حياةِ الشخصيات العظيمة، لا بل هي أهمُّ منها لما تكشفه من أسرار الحياة المجهولة العريضة. تلكمُ الثورةُ الأدبيةُ التي أخرجها تولستوي عندما أعادَ كتابَةِ مشهدٍ من مشاهد كتاب **تاريخُ عهد القنصلية والامبراطورية** (*Histoire du consulat et de l'empire*) لتيير(*) (Thiers). فلقد وصف المؤرّخُ بالكثير من المجاملة الحوارَ الذي لا تَكَلُّفَ فيه والذي دارَ بين نابليون ورجلٍ من القوزاق مندهشٍ، عند استرجاعه للحَدَث، لِعِلمِه أنّ الرجلَ الذي حدّثَه لتوّه بكلّ بساطةٍ هو إمبراطور الفرنسيين. أمّا عند تولستوي، فيعرفُ القوزاقيّ لافروشكا (Lavrouchka)، ومن النظرة الأولى، هويّةَ مُحَدِّثِهِ ويتسلّى بِتَركِه يلعبُ لعبةَ «بساطةِ» الأمراء.

لكنّ إلغاءَ التراتبيةِ بين الشخصيات ليس وحده وراء التعارضِ بين حكايات الأدبِ الجديدة وتخيُّلاتِ العَظَمةِ القديمة. فالأمرُ يذهبُ أبعد من ذلك، إنّه قلبٌ لفكرةِ الشخصيةِ والحَدَث. فنموذجُ الحَدَثِ المُنَظَّم ليؤدّي إلى غايةٍ ما هو المرفوض هنا. فالانتصارُ، أو الهزيمةُ، الذي يُحَرِّضُهُ نداءٌ أو تعجُّبٌ موفّقٌ أو غير موفّقٍ، وردُّ الفعلِ تجاهَ صوت إطلاق نارٍ أو تجاهَ رائحةِ دُخانٍ أو بقعةٍ ملوَّنَةٍ، كلُّها أمورٌ تُثبِتُ، عند مستوى «التاريخ العظيم»، ما سبقَ لروائيّ «أخلاق الريف»(**) أنْ بيّنَهُ في وصفِ مهرجان جمعيةِ المزارعين حيثُ لا

(*) أدولف تيير (Adolphe Thiers) (1797 ـ 1877): مؤرّخ وسياسي فرنسي وأوّلُ رئيسٍ للجمهورية الثالثة (1871 ـ 1873). ولقد صدرَ كتابه المذكور بين 1845 ـ 1862 من عشرين جزءاً. ونُذَكّرُ بأنّ القنصلية تحيلُ على العهد الذي حكم فيه نابليون بونابرت فرنسا باسم «قنصل فرنسا الأوّل» (1799 ـ 1804). أمّا امبراطورية نابليون فتغطّي فترة 1804 ـ 1815.

(**) أي فلوبير هنا.

يبلغُ ممثّلُ السلطةِ والغاوي غايتَهما إلاّ بفضلِ المساعدة المتمثّلةِ في حياديةِ الأشياء غير المطلوبة: أي في خَدَرِ بعد ظهرٍ صيفيّ وزوبعةِ الغبارِ التي تُثيرُها من بعيدٍ عَجَلاتُ عربةِ مسافرين. وسيتكرّرُ الأمرُ نفسُه في قرارات الجنرالات ورجال الدولة. ولقد سبقَ لهوغو وستاندال أنْ قابلا هامشَ ساحةِ المعركةِ ـ حيثُ يمضي فابريس(*) (Fabrice) على صهوةِ جواده من دون أنْ يفهمَ ما يجري ويقومُ تيناردييه(**) (Thénardier) بنهبِ جثث القتلى ـ بقلبِها حيثُ تُحسَمُ الأحداث. إلاّ أنّ ذلك ليس من شأنه التقليلُ من إعجاب ستاندال بالاستراتيجيّ العظيم، ولا من احترام هوغو للقَدَرِ الاستثنائيّ الذي يُجسّدُه. أمّا عند تولستوي فيجتاحُ الهامشُ المركزَ. فما يُظهرُه في شخصِ نابليون هو كونه بطلَ الإرادةِ ورجل الأهدافِ الكبرى والوسائلِ الهائلةِ الموضوعة لخدمتها. ولا يقتصرُ تولستوي على تقسيم الأحداثِ الكبرى إلى عددٍ لامتناهٍ من الأفعالِ الصغرى العشوائيةِ، بل يبلغُ الفعلُ واللافعلُ درجةً يتعذّرُ معها التمييزُ بينهما. إليكم كيف يرى بيار (Pierre)، وهو بثيابه المَدَنيّة، ساحةَ معركةِ بورودينو(***) (Borodino):

بوف! وظهرتْ فجأةً كُبَّةٌ مُصْمَتَةٌ بَرّاقَةٌ بنفسجيةٌ رماديةٌ بيضاء.
ثُمّ بوم! بعد ثانيةٍ من إطلاقها.

(*) فابريس هو بطل رواية **دي بارما** (*La chartreuse de Parme*) لستاندال (1783 ـ 1842) وكان ضابطاً في جيش نابليون في معركة واترلو.

(**) تيناردييه هو اسم أسرة بائسة في رواية **البؤساء** لفيكتور هوغو (1802 ـ 1885) والمعنيّ هنا هو أب هذه الأسرة الذي كان جندياً في جيش نابليون ثمّ صار رقيباً ونال ميداليةً في معركة واترلو.

(***) معركة بورودينو (7 أيلول/ سبتمبر 1812)، ويُطلقُ عليها أيضاً معركة موسكوفا، كانت بين جيش نابليون والجيش الروسيّ قرب قرية بورودينو الروسية على بُعد 125 كلم من موسكو. انتهت هذه المعركة بانسحاب الجيش الروسي إلى موسكو بعد وقوع خسائر فادحة في صفوف الطرفَين.

بوف! بوف! عمودان من الدخانِ يختلطان. ثمّ بوم! بوم! ويأتي صوتُ الانفجارَين ليؤكّدَ ما رأتْهُ العين[1].

قد يقولون إنّها رؤيةُ مشاهدٍ وهاوٍ للفنّ والجمال تُحَوّلُ الحربَ إلى ألعابٍ ناريّة. غير أنّ هذا الانتباهَ إلى صوت إطلاق النارِ وَوَمْضِ الانفجارات ورائحةِ البارودِ الذي يُحَوّلُ المدَنيّ من خلاله الحربَ إلى مشهدٍ هو أيضاً ما يدفعُ نيقولا روستوف (Nicolas Rostov) وأخاه بيتيا الصغير (le petit Pétia) نحو النار. كما إنها مساواةُ الفِعلِ باللافعل التي تتجسّدُ في كوتوزوف، الاستراتيجيّ المعادي للاستراتيجي، الذي ينتصرُ في المعارك باحتقاره للمخطّطات وبترك المجال للمصادفةِ وللجماهيرِ ليقوما بعملهما وليؤكّدا القوّة الحقيقية التي تقودُ التاريخ. وهكذا يأتي تحالفٌ غريبٌ ليفرض نفسَه، بحركةٍ بطيئةٍ ومُصمِّمَة، في صدر المشهد على أنقاضِ الطموحاتِ الكبرى لـ «رجال الفِعْل» و«القرار»: إنه تحالفُ مُحِبّيَ التأمُّلِ (كوتوزوف، جنرال النوم والتأمُّل، وبيار المَدَنيُّ الحالمُ) والناسِ البُسَطاء (رفاق بيار في السجن والجنود الذين يستقبلون في معسكرهم المُرتَجَل هذا السائحَ المُتَميّز).

. تخضعُ الحياةُ الحميمةُ لشخصيات الرواية للقانون نفسِه الذي يخضعُ له المصيرُ الحربيُّ للجماعات. فغاياتُ الأمير أندريه العظيمةُ والمؤامراتُ الصغيرةُ لعائلةِ كوراغين (Kouraguine) تضيعُ في الرمالِ كحمّى القتالِ الصبيانية عند بيتيا روستوف والحلُم النابليونيّ الكبير. إنّ بيار عديمَ الحركة هو الذي يتزوّجُ ناتاشا المليئة بالحيوية، والتي تتحوّلُ إلى ربّة منزلٍ نموذجيةٍ، ويشاركُها الحياةَ الهادئة للعسكريّ

---

(1) Léon Tolstoï, *La guerre et la paix*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1945), p. 1029.

المزارعِ الفاضل نيقولا روستوف والأميرة ماري الوَرِعَة والمتواضعة. ولا يجِدُ الرجلُ النابليونيّ العظيمُ نموذجَه المضادّ في القوزاقيّ الحَذِق لافروشكا وإنما في رجلٍ من عامّةِ الشعب هو بلاتون كاراتيف (Platon Karataev) الغارق في الكثير من المشاغلِ الصغيرةِ اليدويةِ والأغاني التي ما إنْ يبتدعها حتى ينساها تماماً.

إنّ كلَّ ما يتفوّهُ به وكلَّ ما يقومُ به يُعَبّرُ بوضوحٍ عن ذلك النشاطِ اللاواعي الذي هو حياته. ومع ذلك تبدو حياتُه، كما يشعرُ بها وكحياةٍ فرديةٍ، خاليةً من المعنى. لكنّها تستعيدُ معناها بوصفها جزءاً من كلٍّ يحسُّ به باستمرار[2].

لا يُعطينا تولستوي هنا شخصيةً ترمزُ إلى «الشعب الروسيّ» وحسب، بل المثلَ الأعلى لأدبٍ غيَّرَ معنى حكاياته وسلوكَ شخصياته ليتلاءما مع الإيقاعات العميقةِ للحياةِ الجماعيةِ اللاواعية.

ومع ذلك لا تبقى عبرةُ الحكاية خاليةً من بعض الغموضِ. ذلك لأنّ بيار يستمرُّ بحركته المكّوكية بين ملْكيّةِ آل روستوف الريفية وعاصمةِ المؤامراتِ الصغيرةِ والأحلام الكبيرة. ويُعطي ذلك خاتمتَين للرواية. فقبلَ أنْ يُقَدّمَ لقارئه خاتمتَه التعليميةَ المكوّنَة من اثني عشر فصلاً، والتي تُرَسِّخُ وَهْمَ العظماءِ وانتصارَ القضايا الصغرى المتشابكة، يُعطي الروائيُّ كلمةَ الختام لأحدِ هؤلاء الأطفالِ الذين لا نعلمُ إنْ كانوا يعَبّرون عن الحقيقة أم عن الحُلُم، أي لنيقولا الصغير ابن أندريه بولكونسكي (André Bolkonski) رجلِ الأفكار العظيمة. فلقد سمعَ هذا الأخيرُ بيار وهو يتحدَّثُ عن ضرورةِ تشكيلِ جمعيةٍ تضامنيةٍ من الناس الصالحين في وجهِ تحالفِ المُتَزَمّتين والماكرين حول الإمبراطور. وسرعان ما فسَّرَ الأمرَ كما فعلَ مع أحد كتب

(2) المصدر نفسه، ص 1270.

بلوتارك(*) (Plutarque) الذي دفعه لقراءته معلّمٌ فرنسيّ ينتمي إلى الزمن القديم:

لقد حرقَ موسيوس سكيفولا(**) (Mucius Scaevola) يدَهُ. لِمَ لا أفعلْ مثله في حياتي؟ أعلمُ أنّهم يريدونني أنْ أتَثَقّف. وسأفعل. لكنْ في يومٍ من الأيام سأنتهي من ذلك وسأبدأ بالعمل. وأسألُ اللهَ شيئاً واحداً، أنْ يَحدثَ لي ما حَدثَ مع عظماء بلوتارك، وسأفعلُ مثلَما فعلوا(3).

وهكذا يفتحُ تولستوي ثغرةً في عَرْضِه إذ يتركُ للقارئ أنْ يتخيّلَ نيقولا في هيئة ضابطٍ شابٍّ كانونيّ(***) (décabriste) ينتفضُ ضدّ سلطةِ الحكم الفرديّ. ولربما كان هذا التشويقُ ثمنَ الأدب. وإنْ كان التاريخُ العلميُّ، الذي يتلقّى معلوماته منه، يعملُ على أنْ تُجَسِّدَ

(*) (46 ـ 125 بعد الميلاد): فيلسوفٌ يونانيّ اشتُهِرَ بكتابة الكثير من سِيَرِ العظماء. ولم يكن بلوتارك يسلكُ في كتاباته السيَرية مسلكَ المؤرّخين في حديثه عن العظماء، بل كثيراً ما كان يتماهى مع الأحداث ومع الشخصيات.

(**) بطلٌ روماني قرر، لإنقاذ روما من السقوط، قتل بورسينا (Porsenna) ملك الأتروسك الذين كانوا يحاصرونها، فتسلّلَ إلى معسكرهم مرتدياً زيّهم لكنّه أخطأ هدفه وقتل شخصاً ظنّ أنّه الملك فأمسك به الحرّاس وهدّده بورسينا بالحرق إنْ لم يكشف عن هويته وعن المؤامرة التي تُحاك ضدّه. لكنّ موسيوس سكيفولا (أي موسيوس الأعسر) وضع يده اليمنى في مجمرةٍ كانت بالقرب منه وتركها تحترق ببطءٍ أمام الجميع ليُظهرَ لهم قوّة إرادته وتصميمه. فأعجب الملك بورسينا بشجاعته وأبقى على حياته، وعندها أخبره موسيوس، مدّعياً ردّ الجميل للملك، بأنّ هناك العديد من الرومان الذين أقسموا مثله على قتله وأنّ بعضهم يحوم حول المعسكر منتظراً الفرصة السانحة. فخشي الملك بورسينا على حياته من وجود هذا العدد الكبير من الأشخاص بشجاعة وتصميم موسيوس ففكّ الحصار عن روما وأوقف الحرب.

(3) المصدر نفسه، ص 1556.

(***) الكانونيون décabristes أو décembristes هم المتمرّدون الليبراليون الروس الذين حاولوا القيام بانقلابٍ في سان بطرسبورغ في 14 كانون الأوّل/ ديسمبر من عام 1825 للضغط على القيصر الجديد والحصول على دستور لتحديث النظام وإصلاحه. ولقد قُمِعَت هذه الانتفاضة بعنف شديد.

شخصياتٌ فرديةٌ القانونَ الجماعيّ، فإنّ على الأدبِ أنْ يحيا من الفاصلِ بين مُبَرِّرِ العَطالةِ الجماعيةِ الهامّ وفعلِ الأفرادِ المُصِرّينَ على الحلُمِ بعالَمٍ أفضل لهم كما للجماعة.

لكنْ لا تاريخُ المآثرِ على طريقة بلوتارك ولا تاريخُ الجماهيرِ والمُعَدّلات الإحصائية يسمحُ بالتنبّؤ بالمستقبل. فحكيمُ ياسنايا بوليانا(*) (Iasnaïa Poliana) لا يستطيعُ تخيّلَ النهايةِ الجديدةِ التي ستفرضها السلطةُ السوفياتيةُ زمن الحربِ العالميةِ الثانية على قصّته. إذ لا تنتهي القصّةُ، في الكُتَيِّبِ الذي فُرِضَ على بروكوفييف(**) (Prokofiev) لتأليف الأوبرا الوطنية الحرب والسلم، في مِلْكيةِ آل روستوف بل في المشهد العامّ لانتصارِ الشعبِ الروسيّ العظيم، أي البطلِ الجماعيّ بقيادةِ قائدٍ بطل. وتأتي صرخةُ النصر المشهورةُ في الختام، والتي كانت تُكَذِّبُ بقوّتها أمام العدوّ، عند تولستوي، كلّ الادّعاءات المهيبةِ للاستراتيجيا، لتُحَيّي الاستراتيجيّ بالذات: أي المارشال كوتوزوف ومن خلفِهِ ظلُّ الأبِ الصغيرِ للشعوب(***). وإنّ السلطةَ التي تُمارَسُ باسم علم التاريخ والجماهير تحيا بالضرورةِ من اتّحادِ القُوى التي يسعى الأدبُ إلى فصلِها.

(*) أي تولستوي نفسه. وما ياسنايا بوليانا إلاّ اسم المِلْكية التي ورثها عن أمّه وتعني بالروسية «المَجازةُ المُنيرة».

(**) (1891 ـ 1953): مؤلف موسيقي روسي.

(***) أي ستالين بطبيعة الحال.

الدخيل

سياسة ملارميه

كانت الكلمةُ حتى الآن صلةَ الوصل بين الشاعر والقارئ. أمّا اليوم فهي عمودٌ من الصمتِ يُزهِرُ وحيداً في حديقةٍ خفيّة. فإنْ تسلّقَ القارئ الجدارَ ورأى نوافيرَ الماء والأزهارَ والنساءَ العاريات، فعليه أوّلاً أنْ يشعرَ بأنّ كلَّ هذا ليس لهُ، ولم يجتمع من أجلِه[1].

نتعرَّفُ في هذه السطورِ مشهداً ما من مشاهد ملارميه، هو الذي يُشَكّلُهُ سارتر، يُصَوّرُ ملارميه بهيئة أديبٍ من زمن الفنّ للفنّ: إنّه ابنُ الطبقةِ البورجوازية الذي عملَ تمرُّدُه على إضفاء القداسة على الفنّ ضدّ النفعيةِ التجاريةِ، وجعلَ من هذا التقديسِ أداةً لتشكيلِ طبقةِ نبلاءِ وهميةٍ تحمي نظاماً في اللاتواصل. وتُحَوّلُ عبادةُ الأدبِ الأدبَ إلى عملية تدميرٍ للكلام الحيّ الذي يَعني ويَشهدُ ويُلزِمُ. ويُقيمُ الفنّانُ الخالصُ مكانَ هذا الكلامِ عالَماً من الصمتِ والتَحجُّر.

ومن ثَمّ فإنّ سارتر يُدرِجُ القصيدةَ المالارمية ضمنَ تقسيمِ

(1) Jean-Paul Sartre, *Mallarmé: La lucidité et sa face d'ombre* (Paris: Gallimard, 1986), p. 62.

واضحٍ للمكان وللكلام. والمبدأُ بسيطٌ: فهو يُقيمُ فصلاً بين الفضاءات مماثلاً للفصل بين حالات الكلام الذي ذكَره في «avant-dire» («قبل الفَصْلِ») الذي كتبهُ ملارميه لَرينيه غيل (René Ghil) كمقدّمة لكتابه **رسالةٌ في الكلمة**[*] (*Traité du verbe*): فهناك، من جهة، الحالةُ الخام للكلام التي يتعاملُ معها الناسُ بوصفها «قيمةً سهلةً ونموذجيةً» لغايات التواصلِ العاديّ. وهناك، من جهةٍ أخرى، الحالةُ الجوهرية للغة. وإنْ كانت الحالةُ الخام للغةِ هي العملةُ الشعبية، فهل هناك أبسط من تشبيه حالتها الجوهرية بالحديقةِ السرّية المحفوفةِ بالأحجار الكريمة والمخصَّصَة لتَعَبُّدِ النخبة الصامت؟ ومع ذلك فالتشبيهُ ناقصٌ. إذ لا يعدُّ ملارميه الكلامَ الجوهريّ اللغةَ المخصّصَة للنخبة، إنه لغةُ الفكرة. ومن ثمّ فالأمرُ لا يتعلّقُ، بالنسبة إليه، بابتداعِ كلامٍ نادرٍ منفصلٍ عن لغة العامّةِ بل بابتداعِ اللغةِ التي تُترجِمُ حتى مظهرَ الأشياء. ولا يتعلّقُ الأمرُ بانتزاع وظيفةِ الوسيط بين الشاعر والقارئ من الكلمة، وذلك لسببٍ بسيط هو أنّ الكلمةَ، إذا نظرنا بصورةٍ جدّية إلى هذا اللفظ، لم يكنْ لها قطّ مثل هذه الوظيفة. إذ لم تَكُنِ الكلمةُ قطُّ أداةَ تواصلٍ. فلطالما دلّت على كلامِ الله أو الكلام المقدَّسِ، لا على الكلام الذي نتداوله وإنما على الكلامِ الذي يأمرُ ويغمرُ. إنها الكلمةُ التي فيها «نحيا ونتحرّك». أمّا ما يريدُ الشاعرُ أخذَه من الكلمةِ فيكمنُ في هاتين السِمَتَين الأساسيتَين: فالكلمةُ هي اللغةُ التي تبتدعُ بدلاً من أنْ تكتفي بالتسمية وحسب، وهي التي تتجسَّدُ أيضاً بدلاً من الإشارةِ إلى الأجسام ومحاكاةِ تشابهها. وإذْ يريدُ الشاعرُ أخذَ هاتين السمتَين فليس لتأسيس

(*) رينيه غيل (1862 ـ 1925): شاعر رمزي فرنسي كان مولعاً بالفلسفة وبدراسة ألوان الأحرف الصائتة والتنظير لها. وضع ملارميه مقدّمة قصيرة لكتابه **رسالة في الكلمة** الذي صدر عام 1886.

«طبقة نبلاءٍ وهمية»، لا تحتاجُ إلى حملِ إرثٍ بمثلِ هذا الثقل، وإنما لإقامةِ مَقَرٍّ جديدٍ للجماعة.

ذلك لأنّ اللغةَ «الخالصةَ» التي يسعى ملارميه في طلَبِها ليست لغةَ «لازمةً[*] (intransitif)» أو «ذاتية الغائية (autotélique)»، وفقاً للمعيار الحداثيّ الشائع. بل هو يسعى، وعلى العكس من ذلك، في طلبِ لغةٍ هي بحدّ ذاتها قوّةٌ جماعيةٌ، أي «قصيدةٌ للجنس البشريّ برُمّتِهِ»، بحسب تعبير أوغست شليغل[**] (August Schlegel). وكذلك فإنّ البحثَ عنها لا يُحيلُ على أيّ خيبةٍ من خيبات أواخر القرن، بل يتابعُ على طريقته شغلَ القرن التاسع عشر الشاغل: أنْ يؤخذَ على عاتقِ البشرِ ما جَعلَهُ الدِينُ مقدَّساً. ولا يُمكنُ، بأيّ شكلٍ من الأشكال، اعتبارُ رسالة في الكلمة لرينيه غيل، التي وضعَ ملارميه تصديراً لها لِقاءَ بعض الانتقادات اللاذعة لصاحبها، عَملَ هاوٍ للفنّ والجمال يبتدعُ حدائقَ سرّيةً لِنُخَبِ الانحطاط. إنّهُ عملُ شاعرٍ ينسبُ نفسَه إلى الفيزياء وعلم الاجتماع. فلقد وجدَ رينيه غيل في نظرية السَمْع عند هلمهولتز[***] (Helmholtz) ـ أو ظنَّ أنّه وجدَ ـ فكرةَ الأداة الكَلامية التي تُعطي للأحرفِ الصائتة (voyelles) خواصَّ نَبْريّةً ولونية. وأراد باستعمال هذه الأداة تأليفَ قصائدَ علميةٍ تخدمُ رؤيةً «تطوُّريةً» للبشرية وللديانة الإنسانية. أمّا ملارميه فلا يؤمنُ بمثل هذا العلم، لكنّه، وبحسب تصديره لِـ **رسالة في الكلمة**، يُعطي هو أيضاً لمسألةِ «الكلمة» الشعرية نقطةَ ثبات.

(*) أي غير متعدّية.

(**) أوغست شليغل (1767 ـ 1845): فيلسوف وناقد ومستشرق ومترجم ألماني، وأحدُ أهمّ منظّريّ الحركة الرومنسية.

(***) هرمان لودفيغ فرديناند فون هلمهولتز (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz) (1821-1894): طبيب وفيزيولوجي وفيزيائي ألماني له نظرية في فيزيولوجيا الموسيقى.

إنّ «أزمة بيت الشِعر»(*) التي هزّت أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر تُعادلُ، في «مَعبد» الشعر، الثورةَ التي اندلعتْ قبل ذلك بقرنٍ «في الساحة العامّة». إذ ترتبطُ أزمةُ بيت الشعر ـ أي أزمةُ وزن القصيدة ـ بأزمةِ المثال ذات الوجهَين. فهي تتعلّقُ أوّلاً بـ «فكرة» القصيدة، أي بمعرفةِ ما الذي يُنَظّمُها عند استبعادِ التخييلِ التمثيليّ، ومن ثمّ بتحديد صيغةٍ جديدةٍ للتخييل. إلاّ أنّ التخييلَ ليس فكرة القصيدة وحسب، فهو صيغةُ وجودِ المثالية التي عليها مقابلةُ «روعةِ ما» للإنسانِ بالـ «شبح» الدينيّ للماضي. وهكذا ترتبطُ الأزمةُ المثاليةُ بالأزمة الاجتماعية: فالأمر يتعلّقُ ـ وهو الهمُّ الكبيرُ للعصر ـ بإعادةِ تحديدِ الجماعة البشرية خارجَ نظام التبادل البسيط.

لا يأتي البحثُ عن الحالة الجوهريةِ، غير القيمية، للغة ردّاً على هاجسِ اللغة الخاصّةِ بالنخبة، بل على متَطَلَّبِ اقتصادٍ رمزيّ للجماعةِ منفصلٍ عن الاقتصادِ السياسيّ للتداول. ويربطُ ملارميه «انتباذَ(**) (retranchement)» الشاعرِ بهذا المتَطَلَّب. والحقُّ أنّ لِـ «فعل الكتابةِ المجنون»، الذي يربطونه بوحدةِ المُختار (l'élu) اليائسةِ أو البطوليةِ، غايةً مُعلَنَةً هي: «إعادةُ ابتداع كلّ شيءٍ، مع ذكرياتٍ ماضيةٍ، للتَحقُّقِ من أننا حيثُ يجبُ أنْ نكون»(2). كما إنّ لهذا «التَحقُّقِ» غايتَين أيضاً. فعليه أوّلاً إحلالُ دليلٍ من نمطٍ جديدٍ محلَّ معايير الشعريةِ التمثيليةِ وجمهورِ المُتَكَلّمين الشرعيين الذي يؤكّدُ

(*) نشر ملارميه عام 1897 نصّاً هامّاً يحملُ هذا الاسم يتحدّثُ فيه عن أزمة الشعر وينتقد وجود نموذجٍ شعريّ ثابت لا يحيد عنه الشعراء ومن ثمّ يدعو إلى تحرّر الشاعر من القوالب التقليدية وإلى مرونة أكبر تجاه النماذج الشعرية والكتابة الشعرية.

(**) أي اعتزال وتنحّي الشاعر.

(2) Stéphane Mallarmé, «*Villiers de l'Isle-Adam*,» dans: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard, 1945), p. 481.

عليها. فعلى العملِ الأدبيّ أنْ يُثبِتَ بأدائه الخاصّ أنّه في مكانه داخلَ القصيدةِ اللاشخصيةِ العظيمةِ للغة. إلاّ أنّ هذا الدليلَ «الداخليّ» سرعان ما يصادف انشغالاً آخر، فقصيدةُ اللغةِ هي نفسُها قصيدةُ إنسانيةٍ ما. وبتأكيدِ الفعلِ الشعريّ موقعه داخلَ القصيدةِ العامّةِ للغةِ فهو يؤكّدُ أيضاً موقعَ الحيوان البشريّ العاديّ حيث تُقيمُ الآلهة البشرية.

ومن ثمّ فإنّ الفعلَ الجنونيّ للشاعرِ يواجهُ المسألةَ السياسيةَ للكتابة، أي مسألةَ المشاركةِ في الكلام كشكلٍ مؤسِّسٍ لجماعةٍ ما. فالتحقُّقُ من أنّ الكائنَ الناطقَ هو «حيث يجبُ أنْ يكونَ» يُعَدُّ الشاغلَ السياسيّ الأعمّ في زمن ملارميه. إذ تأخذُ الجمهوريةُ على عاتقها، وهي تحتفلُ بالذكرى المئوية للثورةِ الفرنسية(*)، أنْ تُنهي هذا القرنَ الذي فصلَ الجمهوريةَ عن ذاتِها بتأسيسِ نظامٍ إنسانيٍّ، بتجاوزِ لعبة الدساتير وحدها، قادرٍ على الحلولِ محلَّ الدِّين القديم. وتعلمُ هذه الجمهوريةُ أنّ تربيةَ أبنائها ليست مجرّد مسألة توزيع معارف مفيدة، وأنها مسألةُ الحيوانِ السياسيّ كحيوانٍ أدبيّ، حيوانٍ مفصولٍ عن وُجهَتِهِ «الطبيعية» بسبب اقتحامه عالَم الكلام المكتوب. فهاجسُ تربويّ المدرسةِ الجمهورية زمن ملارميه هو الآتي: ألاّ يَفصلَ تَعَلُّمُ الكتابةِ الأجسامَ العاملةَ عن وُجهتِها. وهذا الهاجسُ هو الذي يُلزِمُ، عند تعَلُّم الحروفِ والجُمَلِ، بربطِها بإلحاحٍ بصورِ الرموز البَدئية للجماعةِ العاملةِ: أي بالمحراثِ والبِذار والحصادِ والخبزِ ـ وهو ما يُسَمّيه ملارميه «الحُزمة المناسِبة الأوّلية». كما إنّ هذا الهاجسَ هو الذي يتطلَّبُ انتباهاً مهووساً لوضعيةِ الجسم أمامَ الصفحةِ المكتوبة ويُعطي امتيازاً للكتابة «المستقيمة» أمام الكتابةِ «الإنجليزية» لدى

(*) أي عام 1889.

الخطّاطين والمُحاسبين. ومع أنّ الكتابةَ «الإنجليزية» أسرعُ من الأخرى وأكثر فعالية منها، إلاّ أنّ التربويين الجمهوريين يعترضون ويقدّمون هذه الحجّةَ الدامغة: الكتابةُ المائلةُ تصنعُ جسماً معوجّاً. وعَبَثاً نردُّ عليهم بالقول إنّه يكفي أنْ نُميّلَ الورقةَ لتصبحَ اليدُ في مِحوَرِ الجسم. وليست استقامةُ الأجسامِ واعوجاجها قضيةَ وضعيةٍ تجريبيةٍ لطلاّب المدارس، بل هما يُحدّدان توزيعَين رمزيين للأجسام داخل الجماعة. فالكتابةُ هي هذا العملُ الماديُّ المجنونُ الذي يتصرّفُ بالمعنى ويُحَوّلُهُ إلى أساليب للفعلِ وأساليب للكون، ومن ثمّ يُدَوِّنُ شيفرةَ الجماعة. وتُثَبّتُ الكتابةُ أبعادَ الفضاء المشترَك ووُجهاته والعلاقةَ بين نظامِ العملِ ونظامِ الفكرِ، وبين نظامِ التبادلات الاقتصاديةِ ونظام المقياسِ المشترَك. ولهذا السبب يمكنُ للكتابةِ المستقيمةِ وحدها أنْ تضمنَ وجودَ الأجسامِ الشعبيةِ «حيثُ يجبُ أنْ تكون».

ومما لا شكّ فيه أنّ منظورَ ملارميه لا ينطبقُ على منظورِ تربويي المدرسةِ الجمهورية، لكنّه مع ذلك منظورُ الجمهوريةِ، بالمعنى الأفلاطوني للكلمة، والجماعةِ القائمةِ على تقاسمِ الفضاءات والتداولات والمقاييس. فقد كان أفلاطون يُقابلُ علمَ الهندسةِ بعلمِ الحساب، والعلاقةَ مع نسَقِ المفهوم (intelligible) بالتعاملِ اليدويّ الماهرِ مع المظاهرِ المادّية، والتوزيعَ العموديَّ للوظائفِ بالأفقيةِ الديمقراطية. أمّا ملارميه فيُقابلُ النظامَ الاقتصاديَّ الأفقيَّ لتبادلِ السِلَعِ والكلماتِ بالنظامِ العموديّ الرمزيّ لاقتصادٍ جديدٍ، لاقتصادٍ رمزيٍّ يُطلِقُ «إلى ارتفاعٍ ممنوعٍ وصاعقٍ»[3] رموزَ العَظَمَةِ المشتركة. وهذا الإطلاقُ المُنَوِّرُ للرموز المجيدةِ للجماعةِ وجدهُ ملارميه سَلَفاً في مشهدِ الألعاب الناريّةِ في احتفال مئوية الثورةِ، كما استدعاهُ وميضُ

(3) Mallarmé, «*La musique et les lettres*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 647.

انفجار قنابلِ الفوضويين[4]. ولا شكّ أنّ هذه الأخيرةَ أخطأتْ إذ أصابَتِ المارّينَ - وعَتَبَتْ على نظامِ التداولِ الأفقيّ - إلاّ أنّ الوميضَ الذي أطلقتهُ يَسِمُ مُطالَبَةَ الألعابِ الناريّةِ بالذهب العامّ الذي للمارّةِ أنفسِهم حقٌّ به. هذا الاحتفالُ بالعَظَمَةِ المشترَكَة هو الذي سيمنحُ الطابعَ المقدّسَ الذي رفضهُ النظامُ البسيطُ التعاقديُّ للتبادلِ والحكم. ويأتي انسحابُ أولئكَ الذين ينذرونَ أنفسَهم للانبهارِ، الذي يمكنُ للفكرِ أن يستخلصَهُ من نفسِه، ردّاً على «الأزمة الاجتماعية» التي يشهدُ عليها هذا الوميض.

العلاقةُ بين فضاء القصيدةِ وفضاءِ الحشود هو إذاً أشدُّ تعقيداً مما يُشيرُ إليه المشهدُ المالارميّ عند سارتر. والحقُّ أنّ ملارميه كان أوّلَ مَنْ سَخِرَ مِن هذه المِلْكياتِ المسوَّرَةِ المغروسةِ بالزهور التي تدُلُّ الحشودَ على مكانِ وجود الحديقةِ المخصّصَةِ للقصيدةِ ومقام النخبة. فأشارَ بذلك إلى خطأ دوجاردان[*] (Dujardin) الذي حوّلَ ممرّات المسرح إلى دفيئةٍ للنباتات حيث كان يدعو أصحابَ الذوقِ الرفيعِ للتمتُّعِ بالمشاعرِ النادرةِ لثلاثيته **أسطورة أنطونيا**[5] (*La légende d'Antonia*). إذ كان يرى في أُبَّهَةِ هذه «النخبةِ المصطَنَعة» المعروضة بهذه الطريقةِ تحت أنظارِ المتسَكّعين أسوأَ صورةٍ هزليةٍ للاستثنائية الشعرية. لكنّه قامَ، بشكلٍ خاصّ، بمقابلةِ هذه الحواجز المصطَنَعةِ بلقاءين نموذجيين بين الشاعر والإنسانِ العاديّ أخرجهما

---

(4) المصدر نفسه، ص 652.

(*) إدوارد دوجاردان (Edouard Dujardin) (1861 - 1949): روائي وشاعر ومسرحي فرنسي يُعتبرُ من روّاد تقنية «تيّار الوعي» (في روايته **أشجار الغار قد قُطِعَت** (*Les lauriers sont coupés*) (1881). أمّا المسرحية المُشار إليها هنا، أي **أسطورة أنطونيا** (*La Légende d'Antonia*) فهي ثلاثية تحمل العناوين التالية: **أنطونيا** (*Antonia*) (1891)، فارسُ الماضي (*Le chevalier du passé*) (1892)، نهاية أنطونيا (*La fin d'Antonia*) (1893).

(5) Mallarmé, «*Planches et feuillets,*» dans: Mallarmé, Ibid., p. 325.

في نصّين هما: صراع (conflit) ومواجهة (confrontation). وضعَ ملارميه الأوّلَ في مجموعته **طُرَفٌ أو قصائد** (*Anecdotes ou poèmes*)، التي تتضمّنُ هذه «الأشياء البسيطةَ (riens)» التي قالَ إنّه وضعها في مجلّدٍ احتراماً للجمهورِ الذي ثَمّنَها، والتي هي في الحقيقةِ تعبيرٌ نموذجيّ عن الفعلِ الشعريّ وقدرتِهِ على تحويلِ مكوّناتِ الطُرْفةِ إلى قصائد: كاللقاءات والمشاهدِ وليدَةِ المُصادفة. أمّا النصُّ الثاني فينتمي إلى تلك «الأحداث اليومية الهامّة» التي تنشرها مجلة بلانش (*Revue blanche*) وتُقَدّمُ عرضاً شاملاً لشعرية ملارميه وسياسته. لكنّه النصُّ الوحيدُ الذي له شكلُ القَصّ. والمُلفتُ أنّ هذين النصّين، اللذين تفصلُ بينهما عدّةُ سنوات، لهما بِنيتان متماثلتان تماماً ويتحدّثان عن تَدَخُّلٍ ما. غير أنّ الدخيلَ يغيّرُ مكانه وهويّته من نصّ لآخر. فالدَّخيلُ في نصّ صراع هو من طرَفِ هؤلاء العمّالِ الصخّابين الذين نجدُهم في مطعمِ المصنع وقتَ الظهر، أو يقفونَ في أماسي أيامِ العطلة كتلةً واحدةً بين الشاعر ومشهدِ الطبيعة حيث يبحثُ عن قافيةٍ لأفكاره، أي بين الحالِم وغروبِ الشمس أو بزوغِ النجوم. وعلى العكس من ذلك، فإنّ الدخيلَ في نصّ مواجهة هو الشاعرُ الذي يكتشف من عليائه، خلال نزهةٍ صباحيةٍ ريفيةٍ، عامِلَ الحفرِ غارقاً منذ ساعاتٍ في حفرته، ويقرأُ في عينيّ رجلِ المِعْوَلِ هذا السؤال: «ما الذي أتى بك إلى هنا؟». إذاً فالدخيلُ يتغيّرُ لكنّه يظهرُ كلّ مرّةٍ في مكانه المناسب. إن «نُثارَةَ الآفةِ» العمّالية ـ أي بصورةٍ واضحةٍ مجموعاتُ العمّال المطروحين أرضاً من فرط السُكْرِ يوم الأحد ـ تبدو في مكانها داخل العلاقة بين الشاعر ومشهده المفضّلِ، وإنْ كان ذلك، كما سنراهُ في ما بعد، على حسابِ تغييرٍ في المكان. كما إنّ غايةَ الشاعرِ الذي يُزعجُ العاملَ هي منحه مكاناً آخر غير الحفرةِ التي يُدفَنُ فيها المرءُ كلّ يومٍ لينالَ قسطاً من نومِ الليلِ وخبزَ اليوم التالي.

دعونا نبدأُ، لفهم هذا التماثلِ، من المقطع الأخير في نصّ صراع الذي يُقَدّمُ لنا مفارقةً ظاهريةً. ففي اللحظة التي يبدو فيها أنّه تـمَّ تحييدُ التدخُّلِ يظهرُ هذا الأخيرُ في كاملِ راديكالية فكره. إذ يرى الشاعرُ بألم، وهو العائدُ ليصطافَ وحيداً، أنّ الطابقَ الأدنى صار يشغلُهُ مطعمٌ لعمّال السكك الحديدية. فكان عليه أنْ يتحمّلَ صخبَ الأحاديثِ وغضبَ هؤلاء الرجالِ الذين أرادَ أنْ يحمي حديقتَه السرّية منهم. لكنْ في ليلة يوم الأحد ذاك، وعادةً ما كان صراخُ عَرْبَدتِهم يُمزّقُ سكونَ المساء، ألقاهم السُكرُ أرضاً نائمين. ومن ثمّ صار بإمكان الشاعرِ «التأمّلُ والتفكيرُ بحرّيةٍ»، وما عليه إلاّ «دَعمُ» مسرحِه الداخليّ بأنماطٍ وتوافقاتٍ تشبهُ مسرحَ الطبيعةِ: كشفافيةِ الساعةِ الأخيرة التي تُلَخّصُ النهارَ، وألوانِ الشمسِ الذهبيةِ لحظة الغروب، وغبارِ ذَهَبِ المجرّات وهي تتبدّى. فلقد بدا حُرّاً أخيراً لممارسة هذه «العِرافةِ» التي تُتيحُ معرفةَ «اللُّغزِ» من خلال المشهد الخارجيّ: إنّها العَظَمةُ الخاصّةُ بالذهنِ المُتماثلِ مع منظرِ غروبِ الشمس وحلول الليل. إلاّ أنّ هذه المواجهةَ بين مسرحَينِ يحجبُها مشهدُ الأجسام المُرتميةِ على الأرض مغمضةِ العينين أمام روعتها الذاتية التي يرمزُ إلَيها غروبُ الشمسِ في صفٍّ من الأشجار الباسقة. إذ لا يمكنُ للشاعر «الفَشْخُ (enjamber)» على أجسام نُثارةِ الآفةِ(*) بلا حقٍّ. فالكتلةُ العمياءُ والخرساءُ التي تقتطعُها هذه الأجسامُ من أفقِ الانبهارِ تُشَكّلُ هي أيضاً مع هذا الأفقِ، أو بالأحرى عليها أنْ تُشكّلَ معه، نظاماً من الأشكالِ أو تماثلاً ما أو «لُغْزاً» شعرياً ما: أي مشهداً على الحالِم أنْ «يدعَمَ» أيضاً «عُذريتَهُ» لِيُمَيّزَه. كما إنّ عليه أنْ «يفهمَ لغزَ» هذه الأجسامِ المرتمية الذي يُملي عليه «واجباً» ينتظرُ الحكمَ عليه[6].

(*) يقصدُ ملارميه بهذا التعبير: العمّال.

(6) Mallarmé, «*Conflit,*» dans: Mallarmé, Ibid., p. 359.

وبمعنى ما فإنّ «عِرافةَ» الشاعرِ المطلوبةَ هنا شبيهةٌ بتلك التي مارسَها في ظروفٍ أخرى. فلقد رأى، بهذه الطريقةِ تماماً وفي عرضٍ قاطعَتْهُ قائمتان أماميتان لدبٍّ واقفٍ موضوعتان على كَتِفَيّ المهرّج، سلسلةً من التماثُلات: سؤالاً صامتاً يطرحهُ الحيوانُ على المهرّج حولَ القدرةِ البشريةِ على صناعةِ الأوهام، ورمزَ العلاقةِ بين الجمهورِ ومشهدِ عَظَمَتِهِ التي تُمَجّدُها أُبَّهَةُ المسرحِ، ورمزَ الحالةِ الروحيةِ التي يُعَدُّ المسرحُ مكانها، وأخيراً الخطُّ المُضيءَ للدبِّ الأكبرِ الذي يرمزُ بريقُه، الموالي للشمسِ الغاربة، إلى الطاقاتِ الخاصّةِ بِلَيلِ البشريةِ وبالتحديدِ إلى هذا السواد على البياض للكتابة الذي هو نسخةٌ معكوسةٌ عن أبجديّةِ النجوم[7]. وبهذه الطريقةِ أيضاً، وضعَ عند قدمَيّ راقصةِ الباليه الأمّيةِ «زهرةَ غريزتـ(ـه) الشعرية» لكي تكتبَ بحركاتها الصامتةِ حلُمَ الشاعر[8]. كان الشاعرُ يرى، في كلّ وضعيةٍ من هذه الأوضاع، مُماثَلَةَ عظمةِ الفكرِ الخاصّة. ومن ثمّ كان قادراً على تحويلِ كتابتها الصامتة في الباقة الذهبيةِ للقصيدة، لإلقاء الضوء على وحدةِ انعكاسِ مجده الخاصّ كما يُحَدّدُه «عرضُ أيِّ شيءٍ ورؤيتُنا الصلبةُ والبرّاقة[9] (adamantine)».

ومع ذلك تبدو نُثارةُ الآفةِ هنا وكأنّها ترفضُ سلطةَ القصيدةِ التي تجمعُ وتُبارِكُ «كلَّ الكنوزِ المدفونةِ المتناثرةِ». فالعمّالُ النائمون لا يكتبون شيئاً ـ ولا حتى بإشاراتٍ صامتةٍ أو لاواعيةٍ أو هيروغليفية. ولقد كان الدبُّ، بكلّ لاشعورِه الحيوانيّ، يقدّمُ جسدَهُ لعملِ الكتابة الذي يُبيّنُ أنّ مشاهدي المسرحِ والمهرّجَ على خشبة المسرح كانوا «حيث يجب أنْ يكونوا». لكنْ يبدو أنّ العمّالَ المُرتَمين قد جعلوا

---

(7) Mallarmé, «*Un spectacle interrompu*,» dans: Mallarmé, Ibid., pp. 276-278.

(8) Mallarmé, «*Ballets*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 307.

(9) Mallarmé, «*Crayonné au théâtre*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 296.

من أجسادهم عقبةً أمام أيّ محاولةٍ لترميز المَجْدِ الجماعيّ. إذاً ليس واجبُ الشاعرِ «فَهمَ» اللغزِ وحسب، بل تشكيله. إنّ واجبَهُ ترميزُ ما يبدو أنّه يرفضُ أيّ ترميزٍ، وشَقُّ كتلةِ الأجسام غيرِ المتمايزةِ لتسمحَ بقراءةِ رمز الانقسام عليها. وما هذا الرمزُ إلاّ الفاصل بين نومٍ وآخر. فلقد اشتغلَ العمّالُ طوال الأسبوعِ، فحفروا الأرضَ ونقلوا الترابَ لإعادة إنتاجِ الحياة. أمّا وقد حازوا يومَ الأحدِ، فهم مع ذلك لا يكرّسونه للحياة ولا للراحةِ التي تصونها، بل «للانتحار» سُكْراً. غير أنّ هذا «الانتحارَ المؤقّتَ» يصنعُ في دورةِ تلك الحياةِ، المشغولةِ في حَفْرِ الحُفَرِ، حفرةً أخرى رمزيةً هي بمثابةِ انقطاعٍ في النظام الاقتصاديّ لإعادةِ الإنتاج. ويُحاكي العمّالُ في هذا الأمر عملَ الشاعرِ، إذ يقومون بالعِرافةِ «باسم تفوُّقٍ ما»[10] وبالتحديد باسم تفوُّقِ الحيوانِ صانعِ الروائع والأوهامِ على الحيوان المنذورِ للتناسل وحسب. إلاّ أنّهم سرعان ما يردمون الفاصلَ الذي حفروه بهذه الطريقة، وذلك لِتَعَذُّرِ إجلالِ عظَمَتِهِم الخاصّة بجانبهم، في المجدِ الصامتِ لصفٍّ من الأشجارِ الباسقة. إنّهم يصنعون منه نومَ السُّكْرِ الذي يُكرِّرُ النومَ المنتِج، ويحتفظون في حياتهم بما هو «مقدَّسٌ» لكنْ «من دونَ أنْ يُعْرِبوا عمّا هو ومن دون توضيحِ هذا الاحتفال»[11].

يجبُ إذاً، بالانتقالِ إلى حدّ «العِرافةِ» الشعرية، تشكيلُ هذا اللغزِ الذي ما يكادون يفتحونه حتى يغلقوه من جديد. وبهذه الطريقة، يتطابقُ العملُ الشِعريّ لعِرافةِ اللغزِ ـ أي تقديمُ «توضيحٍ» لمشهدٍ ما ـ مع العملِ السياسيّ المتمَثِّلِ في «الحكم» على واجبٍ ما،

---

(10) Mallarmé, «*Confrontation*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 410.

(11) Mallarmé, «*Conflit*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 359.

هذا الواجب الذي «يربطُ الفعلَ المتعَدّدَ للبشر»[12]. فيصبحُ اللغزُ الشعريُّ المُتَمَثِّلُ في حشد العمّال الذي يحجبُ الأفقَ رمزَ هذا الواجب. ويجبُ، لتثبيتِه، تمجيدُ ما يفلتُ من المجد، أي تحويلُ مجهولٍ أزليّ إلى أزلِ المجهولِ وإلى مجدِ كلّ شيءٍ وكلِّ امرئ. ويجبُ من ثمّ الوصولُ إلى أعمق ما يُمَثِّلُ التقسيمَ السياسيّ للظروف: التقسيمُ إلى نظامِ العملِ ـ نظام أولئك الحِرَفيين من سلالةِ الحديدِ الذين قالَ أفلاطون إنّهم لا يملكون متّسعاً من الوقت للقيامِ بأيّ شيءٍ آخر غير «عملهم الخاصّ بهم» ـ ونظامِ الفكرِ الذي يُديرُ ويحكمُ، أي فكرِ أولئك الذين يتَحدَّرون من سلالةِ الذهبِ ويملكون وحدهم الوقتَ للاهتمامِ بقضايا الجماعة. يجبُ الوصولُ إلى تقسيم العملِ والفكرِ، كما يمكنُ تلخيصُه في تقسيم الزمنِ بين أولئك الذين يعملون في النهارِ ليجدّدوا قواهُم في نومِ الليل، وأولئك السَهارَى ورثةِ الليلِ الناصِحِ الذي هو عند أفلاطون الناصحُ الأسمى للمدينة.

وهكذا فمن الممكن، لا بل من الضروريّ، شملُ الدخيلِ في الرؤيةِ الشعريةِ وإقامةُ العلاقةِ بين هذا الشعورِ اللاواعي بالتفوُّقِ، الذي يُفضي إلى عَرْبَدةِ الأحد، والنجوم السماويةِ التي ترمزُ إلى العظمةِ البشرية. ويتزامنُ هذا الشملُ للدخيلِ في الرؤيةِ الشعريةِ تماماً مع شملِ جماعةٍ من لا اسم له، أي بالتحديدِ من يُدعى بـ «البروليتاري»، في النظام الرمزيّ. ومن ثمّ فإنّ المسألةَ الشعريةَ هنا مطابقةٌ للمسألةِ الأساسية للسياسة: «تبيينُ أننا حيثُ يجبُ أنْ نكون»، وتبيينُ تقسيم أساليب الفعلِ والوجود والقولِ، وتقسيم العالَمِ المحسوسِ الذي يُنَظِّمُ الجماعةَ. وهكذا يملكُ الشاعرُ الجوابَ عن السؤالِ الصامتِ لعامل الحَفْرِ في نصّ مواجهة: «ما الذي أتى بك

(12) Mallarmé, «*Le genre ou des modernes,*» dans: Mallarmé, Ibid., p. 314.

إلى هنا؟»، كما يملكُ الردَّ على اعتراضاتِ البرجِ العاجيّ وحديقةِ الجواهرِ الصامتة. وتَدَخُّلهُ هو تَدَخُّلُ شخصيةٍ ضروريةٍ لمن يبدو أنّها جاءت متطفِّلَةً لزيارته وإهانته بسبب تَعَطُّلِه الأشبه بتعَطُّلِ المُتَنَزِّه.

إنّ هذا التكاملَ هو تكاملُ الاقتصادِ وعلم الجمال، لا بمعناهما العلميّ بل بوصفهما طريقتين في تمكينِ (spatialisation) الجماعة(*). إذ ينتمي إلى النظامِ الأفقيّ للاقتصادِ عاملُ الحَفْرِ الذي يغرقُ في حفرته، فهو يُقيمُ تبادلاً مُجَرّداً من المكافِئات. فمقابل **س** من المال يعملُ عدداً محدَّداً من الساعات: يحملُ الترابَ من النقطةِ **أ** ويضعه عند النقطة **ب**. وهو يستغرقُ على نحوٍ مماثل، ومقابل المبلغ نفسه من المال، عددَ الساعات نفسه للقيام بعملية النقل بالاتجاه المعاكس أو لسدّ الحفرة التي حفرها. وهكذا نجدُ أنّ العبوديةَ «العموديةَ» للعاملِ في حفرته مرتبطةٌ بالمساواة الأفقيةِ لمبادلةِ العملِ بالمال التي تنتظمُ مع التعاملِ «القيميّ» للغة، مع الصفحةِ المُسَطَّحَةِ للجريدة ودَفْقِ «التحقيقِ الصحفيّ العامّ»(**) التمثيليّ وثُقبِ صندوق الاقتراع الديمقراطيّ. أمّا تدَخُّلُ المُتَنَزِّهِ فيقطعُ سلسلةَ التبادلاتِ والعملِ الذي يعيدُ الإنتاج، ويُقيمُ علاقةً جديدةً للزمن والعمل والأجر، علاقاتٍ عموديةً وأفقيةً، علاقاتٍ للحياةِ وللموت. والحقُّ أنّ الدخيلَ هو الذي ليس لعَمَلِه قيمةٌ تُقَدَّرُ بالمال، لأنّه في آنٍ معاً ربُّ العملِ والعاملُ، وما انفكّ يرفضُ، بوصفه ربَّ العملِ، العملَ الذي قامَ به بوصفه عاملاً. ومن ثمّ فهو خارج التقسيمِ الطبيعيّ للنهار ولِلّيل، وللموت وللبعث اليوميَين. ويُسَمّي ملارميه هذا القطعَ «الانتحار». فالانتحارُ قطعٌ للتكافؤ زمن/ عمل/ ذهب، وللعقدة التي تربطُ إعادةَ إنتاج

(*) بمعنى توزيع الجماعة في المكان.

(**) ينظرُ ملارميه إلى التحقيق الصحفي نظرة احتقار في عصره الذي شهد ازدهار الصحف الواسعة الانتشار.

الحياةِ بتبادل التكافؤات، أي إنّه باختصار قطعٌ للتنظيم الأفقيّ للفضاء البشريّ. إذ يقطعُ الدخيلُ، برفضِ قيمةِ عمله لنفسه، السلسلةَ الاقتصادية. كما يجعلُ «الانتحارَ المؤقّتَ» لسُكارى الأحد أكثر جذريةً بانسحابه من العالمِ الحيويّ للتبادل واحتلالِ موقعٍ خاصّ، أي «الظرفِ المُهَيّأ بوضوحٍ للمراهنة بكلّ شيء»، والموقع المضادّ للاقتصاد لرَميةِ زَهرِ النَّرْدِ التي تُعطي الرقمَ. ليسَ الانتِباذُ إذاً اعتكافاً في برجٍ عاجيّ من أيّ نوعٍ، فهو منذورٌ لصُنعِ الذَهَبِ الآخر، أي الذهب الرمزيّ. وتُمَهِّدُ الاحتفالاتُ المتوَحِّدَةُ للقصيدة لأبّهةِ ومجدِ الجماعة: إذ يُطلِقُ الإنسانُ «إلى ارتفاعٍ ممنوعٍ وصاعقٍ» روعَتَهُ الذاتيةَ التي هي روعةُ اللاشيء، وروعةُ المجّانيّ وروعةُ الصورة، أي عَظَمَةَ الحيوانِ الخرافيّ الذي يعرفُ أنّه كذلك ويعلمُ أنّ إعدادَ مقرّه الخاصّ، في غياهب الأزليةِ الصامتة، يمرُّ عبرَ تثبيتِ هذه الرسالة الوهمية.

وهكذا يظهرُ أنّ الدخيلَ هو صاحبُ الرسالةِ الجماعية والمساواتية العليا. وإنها رسالةٌ مساواتيةٌ مزدوجةُ المعنى. فهو يؤكّدُ، بادئ ذي بدء، حقَّ ـ أو مجدَ ـ أيّ شخصٍ كان. كما ينتزعُ من المجدِ اللاواعي لطبيعةٍ لامتمايزةٍ ومن فخامةِ أديانٍ ميتةٍ أُبهتَهما ليصنعَ منها أُبهَةً إنسانيةً خالصة. لكنّه أيضاً يفعلُ ذلك كدخيلٍ: أي من دون أيّ شرعيةٍ تابعةٍ لتوزيعِ الأدوار، كشرعية التقسيم الأفلاطونية للمعادن والأعراق. إنّه «الدخيلُ المَلَكيُّ، ذاك الذي لَم يكن عليه إلاّ أنْ يأتي»، كما تقول قصيدةٌ تحملُ عنوان المجد (La gloire) ـ وهي قصيدةٌ تتقدّمُ قصيدةَ صراع (conflit) تحديداً ـ أو أنّه «المُختارُ» الذي تتحدّثُ عنه قصيدة الباحة (La cour) ـ التي تلي قصيدة مواجهة (confrontation) مباشرةً. ويتميّزُ هذا المختارُ عن ذاك الذي يحدّدُه صندوقُ الاقتراع («تدعونَ إلى الانتخابِ الشبيهِ بالعمل في المصنع،

وورقةُ الاقتراع بين أصابعكم»)، وأيضاً عن ذاك الذي تصطفيه الآلهة. إنّه أيُّ إنسانٍ:

. . . كلٌّ من يريد. أنا أو أنت ـ الوحيد الذي باسمِه تَحدثُ التغييراتُ الاجتماعيةُ والثورة لكي يبرزَ ويحضرَ بحرّيةٍ، ومن دون عرقلةٍ، ويحيا ويعلم[13].

غير أنّ الدخيلَ ليس أيّ مُختارٍ. فمهمّتُه المساواتيةُ تكمنُ، في الحقيقة، في قلبِ تراتبيةِ الأعلى والأسفل. لأنّ هذا هو بالذات «الأساسُ الحديث»: تكافؤُ الأعلى والأسفل وإمكانيةُ أنْ يكونَ المختارُ أيّ إنسانٍ، على اعتبار أنّ كلَّ أعلى هو مجرّدُ إطلاقٍ، وألعابٍ ناريةٍ لمجدِ صانع الأُبّهَةِ. ويُقابلُ التكافؤَ الماليّ للأعمال، للنشرِ أو لصندوق الاقتراع، الذي يرافقه دفنُ الأفرادِ والمجدِ المشترك، المساواةُ الحقيقيةُ التي تُطلقُ عَدَميّةَ مجدِ الحيوانِ الخرافيّ لتُكَرّسَ الجماعةَ بمساواةِ «التكريس» أو «التحليق». «تبدأُ محاولةُ التفوُّقِ ببسطِ جناحٍ موحِّدٍ على فوارقَ مبتذلةٍ، وبطمسِها»[14]. ومن هنا يأتي تكافؤُ اللفظَين: الخرافة والعدالة، تلك العدالة التي «تلامسُ» بـ «تحليقها العالي» «الصرحَ الزجاجيّ المرتفع»[15]. إذ لا يمكنُ للعدالةِ أنْ تسودَ إلاّ في هذه الصروح ـ الحفرةُ الذهبيةُ للوهم المسرحيّ وقبّةُ المعابد العامّةِ الزجاجيةُ ـ لأنّها «خلاصةُ لطفٍ وسخاءٍ فطريين هما، من دون علم أحد، في حشدِ جمهورٍ صامت»[16].

(13) Mallarmé, «*La gloire*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 289, et «*La cour*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 414.

(14) Mallarmé, «*La cour*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 413.

(15) Mallarmé, «*L'action restreinte*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 372.

(16) Mallarmé, «*Richard Wagner: Rêverie d'un poète français*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 545.

وهكذا فإنّ نصَّيّ صراع (conflit) ومواجهة (confrontation) يُحَدِّدان طبوغرافيا الجماعةِ، أي تقسيمَ الفضاءات والأدوارِ وأنظمةِ الأدلّةِ، أو، إذا أرَدْنا، دراسةً في النواميس (nomologie): عِلَّةُ الناموسِ المشترك بإبرازِ تعدُّديةِ الدلالات في كلمة ناموس اليونانية(*)، أي لا القانون وحسب بل القسمة (partage) التي تؤسّسُ له واللحن (mélodie) أي نشيدُ الجماعةِ الذي يتجسّدُ فيه. ويمكنُ ملاحظةُ مِيزَةِ دراسة النواميس هذه إذا ما قارنّاها بنموذجها المطلق، أي دراسة نواميس جمهورية أفلاطون. وبمعنى ما، فإنّ شكلَ القسمةِ هو نفسُه عند ملارميه وعند أفلاطون. فثمّةَ، من جهة، رجالُ المياومةِ، و«حِرْفيو الأعمالِ الأوّلية» ممّن لا يملكون متّسعاً من الوقت للقيام بأيّ شيء آخر غير «عملهم الخاصّ بهم»، أي رجالُ الإنتاجِ وإعادة الإنتاج، أناسُ الذَهَبِ المادّيّ والمساواةِ الحسابية. وثمّة، من جهةٍ أخرى، رجالُ العطالةِ والليلِ، أي رجالُ المساواة الحقيقيةِ والذهَبِ الرمزيّ رمزِ العدالةِ الجماعية.

ومع كلّ ذلك، فقد اعترضَ مناضلو حركةِ التحرُّرِ العمّاليةِ على هذا التقسيم طوال القرن الذي خَتَمَهُ ملارميه. فقد كانت انتقاداتُهم تتوجَّهُ إلى التوزيع الرمزيّ للزمنِ والكلامِ والمعادن. إذ حاولوا تَمَلُّكَ تلك الليلةِ الممنوعةِ التي من المفترَضِ أنْ تُجَدّدَ نشاطَ القوى العاملة، تلك السهرةِ «الانتحاريةِ» التي هي ثمنُ كسرِ نظام التبادلات وإعادة الإنتاج، للحصولِ على حصّةٍ من ذَهَبِ الفكرِ والجماعة[17]. ولقد كان تطابقُ الليلِ والانتحارِ والفكرِ والقصيدةِ، الذي أبرزه الشاعرُ، في قلبِ هذه المعركةِ الرمزيةِ التي أضفى عليها طابعاً درامياً

(*) كلمة ناموس يونانية الأصل (nomos) وتعني قانون.

(17) Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires: Archives du rêve ouvrier* (Paris: Fayard, 1981).

الخلافُ حول «أدبِ العمّالِ» في الفترة التي وُلِدَ فيها إيتيان ملارميه. فالشاعرُ العاملُ، في نظر منتَقِدي هذا الأدب، يُمَثِّلُ النهايةَ الانتحارية لحلُم التَحَرُّر. ولم يَكُفَّ «رجالُ العطالةِ» هؤلاء عن التنديدِ بمطمحِ العمّالِ ووصفه بالانتحاريّ لأنّهم يدّعون، بعدَ نهار عملهم، تكريسَ ليلِهم للكتابة. إذ تُحَطّمُ هذه الإضافةُ الليليةُ نِطاقَ الوجودِ العمّاليّ نفسَه، أي دائرةَ النهارِ والليلِ ودائرةَ الإنتاجِ وإعادة الإنتاج. ولقد اعتُبِرَ تحطيمُ النظامِ السماويّ الذي يُتيحُ للعمّالِ أنْ يتمتّعوا، من دون أيّ شاغلٍ آخر ومعَ نهاية نهارهم، بنومٍ يُعيدُ تجديدَ القوى، تدميراً لظروفِ عيشِهم ولأساسِ النظام الاجتماعيّ في الوقت نفسِه. ورَمَزَ الانتحارُ الفعليُّ لعددٍ من العمّالِ، كانوا يريدون عَبَثاً أنْ يُصبحوا كُتّاباً، إلى انتحارٍ جوهريّ آخر يتمثَّلُ في انطلاقِ العمّالِ خارجَ زمنِهم وخارج أساليبِ وجود رجالِ إعادةِ الإنتاجِ وخارجَ أساليب فعلِهم وقولِهم الخاصّة بهم.

يبدو أنّ شاعرَ نصّ مواجهة (confrontation) يجهلُ هذا الخلافَ حول «الانتحارِ» العمّاليّ، أي حولَ تقاسمِ «الأدب» بوصفه صميمَ التقاسم الاجتماعيّ. كما يبدو أنّه لا يعرفُ شيئاً عن ذلك المشهدِ الرمزيّ المُكَوِّنِ لصورةِ العاملِ أو البروليتاري السياسية. فتراهُ يُقَدِّمُ صورةَ العاملِ على الطريقةِ القديمةِ، أي على أنّه الشخصُ الذي لا يفعلُ سوى النوم آخر نهاره والذي يجهلُ التماسَ الذهبِ الرمزيّ ويتبنّى تماماً بَيعَ الزمنِ بالمال والتقسيمَ الصارمَ لليلِ والنهار. لكنْ حتى يُثَبّتَ الشاعرُ صورةَ العاملِ النائم، «كمن يُصغي إلى الأرض(*) (l'ouïe à la génératrice)» أمامَ الشاعرِ الساهر، عليه بالتحديد أنْ يسرقَ من العاملِ المُتَحَرِّرِ صورتَه وينسبَها إلى نفسه. وهكذا يسرقُ

(*) أي إنّه يفترش الأرض ويبدو كأنّه يصغي إليها.

الشاعرُ مكانَ العاملِ المتحرّرِ، أي مكانَ الدخيلِ المُرغَم على أنْ يعيشَ حياتَين: أنْ يكسبَ قوتَه اليوميّ بالكدحِ نهاراً ومَن ثمّ أنْ يُكَرّسَ ليلَه لِذَهَبِ الفكرِ والقصيدة. وتبدو رسائلُ ملارميه الشابّ، التي تحكي ساعاتِ عملِه النهاريّ «المنهوبة» واضطرارَه إلى أنْ يسرقَ من ساعات النوم زمنَ كتابةِ قصيدةٍ، نسخةً مطابقةً لرسائل العمّالِ الذين يتصارعون مع مُتَطَلَّبِ إلحاقِ ليلِ الفكرِ بنهارِ العملِ. فعلى الشاعرِ اللجوءُ إلى هذا التبادلِ في الأدوار ليضمنَ تقسيمَ الأماكن والأدوارِ بين رجال النهار ورجال الليلِ، بين الذهبِ الماديّ والذهبِ الرمزيّ. وبهذه الطريقةِ يمكنُ لتوزيعِ المهامِ أنْ يتوافقَ مع توزيعِ حالات الكلام: إذ يتوافقُ الذهبُ الماديُّ للنهار مع لغةِ النثر التي هي صمتٌ وتبادلٌ قيميّ ونقلٌ عشوائيّ للمواد، ومع شِعريةِ التمثيل (représentation) والتبادلِ المتساوي عديمةِ التحصيل التي تَسِمُ التشابه. أمّا الذهبُ الرمزيُّ للّيالي فيتوافقُ مع لغةٍ جوهريةٍ ومع شعريةِ اللغز الذي هو تبادلٌ «غيرُ متساوٍ»، وبالنتيجة منتجٌ، ومماثلةُ الفكر بما ليس هو، وخاتَمُ المثال (l'idée) الموضوعُ على «كلّ الكنوزِ المدفونةِ المتناثرةِ، المجهولةِ والعائمةِ بحسَبِ الثروة»[18].

تُحاكي القسمةُ الشعريةُ الملارميّةُ، بهذه الطريقةِ، القسمةَ السياسية الأفلاطونية. إذ يؤسّسُ نقدُ التشابهِ المُحاكاتيّ ـ والتعارضُ بين الكلامِ الحيّ والرسالةِ الصامتة والبحثُ عن موسيقى تُجَسّدُ حتى إيقاعَ المثالَ ـ شعريةً جامعةً مماثلةً للشعرية الجامعةِ (archi-poétique) الأفلاطونية، أي رياضيات أوّلية تُعطي للكثرةِ الرقمَ الذي ينظّمها، ومن ثمّ تؤسّسُ القصيدةَ الجماعية. ومع ذلك يتركُ هذا التماثلُ اختلافَين أساسيَين. أوّلاً، ليس مُشَرّعُ عرقِ (race) الذهب من يُعارضُ الحِرَفيَّ، بل هو الدخيلُ. إذ يرفضُ ملارميه النسخةَ الحديثةَ لتراتبيةِ

(18) Mallarmé, «*Solennité,*» dans: Mallarmé, Ibid., p. 333.

أفلاطون التي يرى تجسيدَها في إنجلترا: ففيها، من جهة، الوحدةُ القاسيةُ لأديِرَةِ رفاق (Fellows) جامعة كامبردج أو جامعة أكسفورد. وهناك، من جهةٍ أخرى، «مقاطَعاتُ الحديد والفحم الكثيرةُ السكّان»[19]. وتُعارضُ العدالةُ «حالاتِ النُدرَةِ التي يُقِرُّها الخارجُ». فالدخيلُ هو أيّاً كان، واختيارُهُ هو تجسيدٌ لرفضِ أيّ تراتبيةٍ من الأعلى إلى الأسفل، والشكلُ الدقيقُ لهذا التطابقِ بين المساواةِ والتفوُّقِ هو مُتَطَلَّبٌ في صميم الجمهورية الجديدة. فالمساواةُ الحقيقيةُ ليست المساواةَ الهندسيةَ (géométrique) التي يقابلُ بها الفيلسوفُ حسابَ (arithmétique) الحِرْفيين. وليستِ العدالةُ توزيعَ النظام بل إلغاءَ النظام، إنّها الألعاب الناريّة لعَظَمَةٍ مبتَذَلَة. ثانياً، ليس المثالُ (l'idée)، الذي يُعارضُ مَرايا التشابه التمثيليّ، النموذجَ الأوحد (l'un). بل هو المُتَعَدِّدُ الذي تُلامسُ أوجهُهُ إهمالَنا[20]، إنّه الكنزُ المدفونُ المتناثرُ المختومُ بفعلِ «رؤيتنا الصلبةِ والبرّاقة». وهو ليس الواقع الأسمى، بل اللاشيء الذي يحلُّ محلَّ كلّ شيءٍ، والذي يرمزُ إلى الكلِّ. ويمكنُ صياغةُ المفارقةِ بالعبارةِ الأفلاطونية التالية: المثالُ (l'idée) الذي يُعارضُ صُوَرَ (simulacres) التمثيل (représentation) هو بحدّ ذاته صورة. إنّه صورةٌ غيرُ تمثيليّة، صورةٌ خالصةٌ، وإسقاطٌ مصطَنَعٌ في الفضاءِ الشاغِرِ لمجدِ الحيوانِ الخرافيّ.

يبدو أنّ دراسةَ النواميسِ الشعرية الملارميّة لا تُحاكي دراسةَ النواميسِ الأفلاطونية المضادّة للشعرية إلاّ لتقلبَها ولتؤسّسَ تلك الأفلاطونية المساواتية الغريبة حيث المحاكاةُ تحلُّ محلَّ المثالِ والدخيلُ محلَّ المُشَرِّعِ الشرعيّ. غير أنّ هذه «المساواة» سرعان ما تطلبُ ثمناً لها. فالمثالُ مُجرّدُ صورةٍ، لكنّ ذلك بالتحديدِ ما يوجبُ

---

(19) Mallarmé, «*La musique et les lettres,*» dans: Mallarmé, Ibid., p. 636.

(20) المصدر نفسه، ص 647.

راديكاليةَ التقسيمِ إلى رجال النهار ورجالِ الليل، والتأكّدَ من أنّ العمّالَ نائمون حَقّاً، وأنّهم لا يهتمّون على الإطلاق بمجدهم المشترك بل ينامون، «كمن يُصغي إلى الأرض»، تاركين للـ «دُخَلاءِ» كلّ شؤونِ الذهبِ الرمزيّ، ومنتظرين اللحظةَ غير المحدَّدَة لتقديم هذا المجدِ في الأعياد القادمة. وتفرضُ صلابةُ الأمكنةِ نفسَها أكثر من أيّ وقت مضى حين لا يكون المثالُ إلاّ صورةً، وعليه مع ذلك أنْ يتميّزَ عن صُوَرِه. وعلى «الرؤية الجديدةِ للمثال» أنْ تبقى بمنأى عن «السذاجةِ المصطنعة» للعدوّ المُتأهّبِ لمحاكاتها ولأنْ يُلبِسَ الصورةَ التي اصطنعها على هواه[21]. والمظاهرُ الخدّاعةُ هي في كلّ مكانٍ، أمّا مركزُها ـ قلبُ المدينةِ في مركزِ الفضاء المشترَكِ «للحضارة» ـ فهو حفرةٌ، وهذا متوقّعٌ، وهي ككلّ حفرةٍ رمزيةٍ تُضيءُ ليلاً حين ينتهي العملُ وتنسحبُ شمسُ النهارِ تاركةً المكانَ للّيلِ بسمائه المليئة بالنجوم. فالمسرحُ هو حفرةُ الخرافةِ الذَهَبيةِ، وهذا «الانفتاحُ الجليلُ على اللغزِ الذي نحن على الأرضِ لتأمُّلِ عظمته»[22]. غير أنّ هذه الحفرةَ تشغلها صورةٌ: مسرحُ التماثلِ القديمِ الذي يُقَدِّمُ لسادةِ الصالةِ وسيّداتها صنوَهم (leur double) على خشبةِ المسرحِ، أي صورتَهم في مرآةِ التمثيل الباطلة. لكنْ ثمّةَ شيءٌ آخر يشغلُ تلك الحفرةَ أيضاً، إنّه تَعَطُّشُ المشاهدين المطالبين بالمجدِ الذي يستحقّونه كتعويضٍ عن الضعف الاجتماعيّ. ذلك لأنّ أناسَ الحَشْدِ والعملِ لا ينامون جميعاً، ولا ينامون كلّ الوقت، إذ يريدون الاحتفالَ بآلهةٍ يعرفون محاكاتها. إنّهم متعطّشون للصورة، وها هي ذي الصورةُ تُعرَضُ أمامهم، صورةٌ لصورةٍ من دون أيّ شكّ، لكنْ لا شيءَ يشبهُ الصورةَ أكثر من صورتها من أجل «جمهورٍ قليلِ الابتهاج يرى صورةً أوّليةً

(21) Mallarmé, «*Le genre ou des modernes*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 313.

(22) المصدر نفسه، ص 314.

لآلهته»[23]. وإنّه لَمِنَ الأفضلِ تداركُ فتنةِ هذه المظاهرِ الخدّاعة التي تقطعُ طريقَ «كلّ من يريدُ أنْ يكون المختار[24] (l'elu)».

إلاّ أنّ الصورةَ ليست فقط حيلة المسرح القديم الذي يسعى إلى تقليدِ المثالِ (l'idée) الجديد، فهي موجودةٌ في قلب هذا المثالِ نفسِه، وفي قلب الشعريةِ المضادّة للتمثيل. أمّا عكسُ التمثيل فهو حضورُ المثالِ متجسّداً ومتبدّياً في أشكاله المادّية الخاصّة به. ويمكنُ لهذا المثالِ المتجسِّدِ أنْ يُسَمّى العقلَ الكُلّيّ (logos) المتجسّدَ، أو كلمةَ الله (verbe) المتجسّدة. كما يمكنُ تسميتُه باسم لطالما أرادته الرومنسيةُ الألمانية والنزعةُ الإشراقيةُ (illuminisme) الرمزية أي: «الأسطورة» أو «المنظومة الأسطورية». فالمنظومةُ الأسطوريةُ هي المثالُ في شكلٍ محسوس، والجسدُ الذي تتّخذهُ روحُ شعبٍ ما أو جماعةٍ أو عرق. تلك كانت الفكرة الأساسية لِـ «أقدمِ برنامجٍ منهجيّ للمثاليةِ الألمانية» خَطَّهُ في شبابهم كلٌّ من هيغل وهولدرلين وشيلينغ (Schelling). فعلى الشعر أنْ يُصبحَ منظومةً أسطوريةً إنْ أرادَ إخراجَ الأفكارِ من تجريدِها الفلسفيّ وجعلَها ملموسةً لدى الشعبِ ودفعها إلى تجسيدِ ضميره الحيّ[25]. وهكذا يُصبحُ العرضُ المحسوسُ للمثال، في نهاية المطاف، تعريفَ الجماعةِ بنفسِها.

ثمّةَ إذاً شكلان من الاستباق (anticipation)، أي شكلان من تقليد المثال/ المحاكاة، واحدُهما من إرثِ الشعرية القديمةِ، والآخرُ من الجديدة. ولنفترض أنهما اجتمعا: مسرحُ التماثلِ القديم المسكونُ

---

(23) Mallarmé, «*Crayonné au théâtre*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 298.

(24) Mallarmé, «*La cour*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 414.

(25) Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire* (Paris: Le Seuil, 1978), pp. 53-54.

بتَعَطُّشِ المتفرّجين والفكرةُ الجديدةُ للقصيدةِ بوصفها عرضاً أسطورياً أمام الجماعةِ لمثالها. عندها ينصهرُ مسرحُ التماثلِ مع شكلٍ جديدٍ من طقسِ القربان المقدّسِ (eucharistie) المسيحيّ. وهكذا يتأكّدُ احتفاءٌ محدّدٌ بـ «آلهةٍ يعرفون محاكاتها»، ذلك الاحتفاءُ الذي يتمُّ فوق هضبةِ بايروث (Bayreuth) المقدَّسة(*). إنّه الفنُّ المضادُّ للتمثيليّ في أسمى درجاته، حيث تزاوجُ الموسيقى بين صورتِها اللغويةِ الخالصةِ والصوَرِ القديمة للتمثيل، وتجعلُ من هذا الزواجِ أداةً للصورة الأسمى أي: للقصيدةِ الحيّةِ للشعبِ تُقَدَّمُ للشعبِ الحيّ، ولـ «عرضِ سرّ الأصول». إنّها باختصار، الأسطورةُ الجماعيةُ التي يشعرُ المشاهدُ الجالسُ أمامها بـ «سعادةٍ فريدةٍ وجديدةٍ وبربرية»[26]. إنّ المسرحَ هنا هو المكانُ الذي تُقدَّمُ فيه للجماعةِ أسطورتُها، إنّه مكانٌ يُقامُ فيه طقسُ القربان المقدّس ويُحتَفَلُ به ويُعبَدُ إيجابياً.

يجبُ حفظُ قصيدة المستقبلِ من هذا الدمجِ الأسطوريّ والجماعيّ للصورةِ. إذ ينفجرُ هنا المنطقُ المُفارِقُ للأفلاطونيةِ المساواتية عند ملارميه. فإنْ كان المثالُ صورةً، والمختارُ أيّ إنسانٍ كانَ، ومجدُ القصيدةِ مجدَ شعبٍ قادمٍ، فيجبُ الإبقاءُ على الحواجز بصورةٍ صارمة. إذ يجبُ، لحفظِ المستقبلِ من صورته التي تستبقُه ومن ثمّ تحولُ دون قدومه، الإبقاءُ على الفارقِ الذي حاربَهُ النضالُ العمّاليّ طوال نصف قرن: إنّه الفارقُ التقليديّ بين رجالِ «الحزمةِ

(*) إشارة إلى مهرجان بايروث المشهور الذي أسّسه الموسيقار فاغنر (Wagner) عام 1876 ولايزال تقليده السنويّ قائماً حتى اليوم فوق هضبةٍ تُعرفُ بـ «الهضبة المقدّسة» عند المعجبين بموسيقى فاغنر. وننوّه هنا بأنّ فاغنر كان قد أسّس هذا المهرجان ليقدّمَ فيه أعماله الأوبرالية العشرة الرئيسة ولتقديم مفهومه الخاصّ للعمل الفنّيّ الغنائيّ بوصفه «عملاً فنّياً شاملاً».

(26) Mallarmé, «*Richard Wagner: Rêverie d'un poète français,*» dans: Mallarmé, Ibid., p. 544.

البَدئية» ورجالِ «البوق» الذين «يردّدون أصداءَهُ بجلالٍ»[27]. فعلى رجلِ المِغْوَلِ أنْ يستريحَ في «عملِه البسيطِ المُبارك» من دون الاهتمامِ بأعياده المستقبلية، وعلى الجمهور أنْ يرضى بأنْ يعرفَ بالسمْعِ «المُلَخَّصَ اللاشخصيَّ للمجد» القابعَ في المكتبة/القبرِ حيثُ يبرقُ «ذَهَبُ العناوين»[28]، وأنْ يكتفي بأنْ يحضرَ، من دون وعي، العرضَ الموسيقيَّ لعظمته الخاصّة.

وهكذا ما إنْ يُشملِ المُستبَعَدُ حتى يُعادَ من جديدٍ إلى مكانه. لكنْ على القصيدةِ أيضاً أنْ تدفعَ الثمنَ الذي تفرضُه على العاملِ: فما يجعلُ ذَهَبَ القصيدةِ بعيداً عن منالِ العمّالِ، هو نفسُه ما يُجبِرُ على إرجاءِ القصيدةِ إلى أجلٍ غيرِ مسمّى، ممّا يُبعِدُها عن ذاتها. ومن ثمّ يُنْدَبُ الشاعرُ للقيامِ بتلك الوظيفةِ المضادّةِ للاقتصادِ والتي تكمنُ في «المقامرةِ بكلّ ما لديه (tout jouer)». لكنْ يُفَضّلُ توفيرُ هذه الوظيفة المضادّة للاقتصاد، وإبعادُها عن كلّ أشكال الصوَرِ التي توقعها طريدةَ جوعِ الغولِ العبثيّ. ومن ثمّ على رامي زهرِ النَّرْدِ أنْ يؤجّلَ رَميتَهُ أو أنْ يتظاهرَ برميه ويُبقي عليه أو يرميه متظاهراً بأنّه لم يفعلْ. وعليه، على غرارِ عروس البحر في قصيدة لقد تجاهَلَتْكِ السماء(*) (A la nue accablante tu)، أنْ يتهرَّبَ تاركاً من يشاءُ ليعتقدَ، أو لا يعتقد، بغرقِ المركبِ وبـ «روعة» غروبِ الشمس الذي

(27) Mallarmé, «*La cour*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 414.

(28) Mallarmé, «*Sauvegarde*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 417.

(*) قصيدة رمزية، أو بالأحرى سونيتة (sonnet)، لملارميه نشرها للمرّة الأولى عام 1895، وتعتبر واحدةً من قصائده الرمزية الصعبة، وما أكثرها، من حيث أسلوب كتابتها وتوزيع كلماتها الخاصّ وإيحاءاتها الغامضة والمعقّدة. ويبدو من قراءتنا بعضَ ما كُتبَ حول هذه القصيدة أنّ معنى هذا العنوان الغريب وغير المفهوم ـ وهو يتكرّر في البيت الأوّل من السونيتة ـ يقتربُ من «لقد تجاهلتكِ السماء»، أو ما شاكلَ ذلك.

يسبقُ الفجرَ الجديد[29]. وإنّ حظرَ الدخولِ (Lockout) الذي يتركُ أجسادَ العمّالِ عند باب القبر، حيث يُصنعُ ذَهَبُ المستقبل، يضعُ الشاعرَ أيضاً في حالة «إضرابٍ» أمام المجتمع.

لا يرتبط «الصمتُ» الملارميُّ، وهو ما في الكتابِ من غيرِ المحدَّدِ المختلف، بالقلقِ الميتافيزيقيّ أمام الصفحةِ البيضاء ولا بالعملِ الذي لا ينتهي والمتمثّلِ بتقديم تأويلٍ أورفيّ(*) (orphique) للأرض. ولا يتعلّقُ الأمرُ بقلقٍ ولا بعزلةٍ أرستقراطيةٍ للكلامِ الشعريّ. بل يتعلّقُ الأمرُ، وعلى العكس من ذلك، بسياسة القصيدةِ وبالفكر المتّصلِ بزمنٍ ومكانِ القصيدةِ داخل المؤسّسةِ الجمهورية. ولا يقتصرُ هذا الاختلافُ على قضيةٍ خارجيةٍ تقومُ على الحذَرِ تجاهَ كلّ ما يخصُّ ظروفَ تَلَقّي القصيدة. فتراجعُ المستقبلِ والضرورةُ المتلازمة للإبقاءِ على التقسيمِ التقليديّ للفضاءات ولأشكال الكلام يعكسان التناقضَ الداخليّ لمشروعِ الشعرية الجامعة (archi-poétique). فعلى رميةِ زَهرِ النَّرْدِ أنْ تُعطيَ الرقمَ الأوحدَ، وعلى الكتابِ «المُنَظَّمِ والمُتَعَمَّدِ» أنْ يعطي فضاءَ كلّ قصيدةٍ فيه في مكانها. لكنّ الرقمَ غيرُ

---

(29) Sur ce problème, je me permets de renvoyer à mon livre, Jacques Rancière, *Mallarmé: La politique de la sirène* (Paris: Hachette, 1996).

(حول هذا الموضوع أُحيلُ على كتابي ملارميه: **سياسةُ عروس البحر**).

(*) تعدُّ أسطورة أورفيوس (Orphée) اليونانية من بين أكثر الأساطير غموضاً وترتبطُ بالديانات السرّية وبأدبٍ مقدّسٍ له علاقة بجذور الديانة المسيحية. وأورفيوس ابن أحد ملوك اليونان اخترعَ القيثارةَ أو يقالُ إنّ الإله أبولو أهداهُ إياها وكانت ذات سبعة أوتارٍ فأضافَ إليها أورفيوس اثنين آخرين. وكان غناء أورفيوس وعزفُه يفتنان الآلهة وكلّ المخلوقات الأخرى، حتى أنّه فتن حارس عالم الموتى المرعب سربير والآلهة الأخرى التي تديره واستطاع أن يعبر عالم الموتى بحثاً عن زوجته التي فقدها لاستعادتها والعودة بها بناءً على وعدٍ من الآلهة. لكنّه يفشلُ في إرجاعها إلى عالم الأحياء ويبقى وحيداً وحزيناً. ولقد تعدّدت الروايات حول موته إلاّ أنّ أكثرها تداولاً تلك التي تقول إنّ كاهنات الإله ديونيزوس (أو باخوس) قتلنه ومزّقنه شرّ تمزيق.

موجودٍ، وتوحّدَ الكتابِ المُنَظّم مجرّد أسطورة، تماماً كالشعبِ الذي يتّحدُ في قصيدته. وعلى الجمهورِ في الحفل الموسيقيّ متابعةُ عرضِ مجده بصمتٍ، وأنْ يبقى مجرّد حارسٍ للّغز بينما القيّمُ على الطقس هو شخصٌ آخر. والحارسُ هنا، وَفقاً لمنطقِ الأفلاطونية المعكوسة، هو الذي يبقى في مكانِه ويهتمُّ «بشؤونه» وحسب، تاركاً للآخرين همَّ العظَمَةِ المشتركَة. غير أنّ قصيدةَ القيّم على الطقسِ مستبعَدَةٌ بهذه الطريقةِ من «ترسيمه» الخاصّ به، إذ يبقى هو الآخرُ خاضعاً لقانون التثنية (la loi du deux). ذلكم درسُ جلال (solennité)، وهو نصٌّ يتحدّثُ عن عاملٍ آخر، الحدّاد فولكان[*] (Vulcain): أبياتُ الشعرِ «لا تترافقُ إلاّ مثنى مثنى أو أكثر من ذلك بسبب تآلفها النهائيّ، إنّه قانونُ القافيةِ الغامض الذي يتبدّى في وظيفته كحارسٍ يمنعُ التعَدّي أو لا يبقى جازماً»[30]. فالقافيةُ تحمي القصيدةَ من مزاعمها الذاتية، ومن فكرةِ وجودِ «قالبٍ سامٍ لمجدنا».

ثمّةَ تماثلٌ صارمٌ إذاً بين القافيةِ الحارسةِ والجمهورِ الحارس، بين القافيةِ التي تُؤالِفُ وهي تُفَرّقُ والقسمةِ الاجتماعيةِ التي تفصلُ الجمهورَ عن تلك الطبقةِ النبيلة التي لا اسم لها ولا لقبَ ولا مكان، والمنذورةَ لصناعةِ الذهبِ العامّ والمشترَك. ويقولُ ملارميه إنّه لا بدّ من وجود «مشاركةٍ في الحالات» بين الديمقراطية والأرستقراطية، ونقولُ «تكاملٍ» بالأحرى. إلاّ أنّ ملارميه يُعطي لهذا التكاملِ اسماً مُلفتاً هو «صراع (conflit)». ويتحدّثُ عن «مشاركةٍ في الحالاتِ لا

(*) فولكان (Vulcain) (في الأسطورة الرومانية) أو هيفايستوس (Héphaïstos) (في الأسطورة اليونانية)، هو إله النار والمعادن، ابن كبير الآلهة زفس وهيرا. يقالُ إنّ أباه رماه من أعلى جبل الأولمب بسبب تحيّزه الدائم لأمه فسبّب له السقوطُ عَرَجاً دائماً. وفولكان إلهٌ دميمٌ جداً لكنّه حدّادٌ حاذقٌ، فهو الذي قيّدَ بروميثيوس على جبل القوقاز بسلاسلَ من صنعه. ومن المفارقات أنّ زوجته هي إلهةُ الحبّ والجمال أفروديت.

(30) Mallarmé, «*Solennité*,» dans: Mallarmé, Ibid., p. 333.

بدّ منها للصراع ـ الوطنيّ ـ الذي من خلاله يقومُ شيءٌ ما على أساسٍ». لِنَضَعْ إذاً هاتين العلاقتين في حالةِ توازٍ. فثمّةَ شيءٌ لا يقومُ على أساسٍ إلاّ من خلال الصراع، وثمّة شيءٌ لا يقومُ على أساسٍ إلاّ من خلال القافية. كما «يحجبُ العملُ النزهةَ» دائماً. ولا يهدأُ الصراعُ حتى وإنْ كان العدوُّ متمدّداً على الأرض. ويحيلُ اعتراضُ العمّالِ على الاعتراضِ الداخليّ على الشعرية. والقافيةُ نفسُها صراعٌ. إنّها «صراعُ الإجماعِ الأبيض» الذي يقطعُ تشابهَ الفضاء والأزلية مع الذات. إلاّ أنّ هذا الصراعَ لا يتوقّف، مثله في ذلك مثل الصراع الآخر. ولا وجود لأمّ القوافي. والقانونُ الذي يُبعِدُ الجمهورَ عن عَظَمَتِهِ هو نفسُه الذي يُبعِدُ القصيدةَ عن مجدها ويُحَوّلُ رميةَ زهر النَّرْدِ إلى محاكاةٍ ساخرة. وتنتهي كتابةُ المثالِ (l'idée) على الصفحةِ نهايةً سيّئةً، وتتحوّلُ على ورقةِ قصيدة رَميةُ زَهرِ النَّرد(*) (coup de dés) إلى رسمِ مركبٍ غارقٍ وإلى نجوم القبّة السماوية. فلمْ يعُدْ هناك على الصفحةِ ترسيمُ القصيدةِ ولا رسمُ المثالِ ولا حتى جوقةُ الشعبِ التي تُنشدُ المجدَ المشترَك. فالشعرُ لا يحتلُّ مكانَ السياسةِ من غير أنْ ينالَ جزاءَهُ. وما يُبقي الشعبَ بعيداً عنِ القصيدةِ يُبقي القصيدةَ بَعيداً عن ذاتها، ويجعلُ من الكتابِ الذي تحتلُّهُ القصيدةُ، ومن رَميةِ زهرِ النَّرْدِ التي تُحَرّكُها، أساطيرَ لازمةً للفعلِ الشعريّ ولكنْ لا يفتأُ يرفضُها هذا الفعلُ نفسُه.

(*) ويعني هذا التعبيرُ أيضاً مجازياً «مخاطرة، مغامرة، رهان». ولقد لاحظنا أنّ الكاتب يستعملُ هذا التعبير أحياناً بمعناه البدئيّ المادّيّ المباشر لا المجازيّ، كما فعلَ قبلَ بضع صفحات، مما دفعنا إلى ترجمته بهذا الشكل، علماً أنّ المعنى المجازي المتواري خلفه سهل التناول.

العِلمُ الجَذِل(*) عند برتولت بريخت(**)

لقد دوَّنتُ هذه الملاحظات، كَعَيِّناتٍ صغيرةٍ من عِلمٍ جَذِلٍ، مع إحساسٍ ببدء عصرٍ جديدٍ يعتريني ومتعةِ التعَلُّمِ والتجريب.

يوميات العمل (*Journal de travail*)

لا تنفكُّ المفاهيمُ عنده تتأرجحُ على كرسيها الهزّاز، مما يوحي بإحساسٍ شديدٍ بالمتعة في بادئ الأمر، إلى أنْ ينقلبَ الكرسيّ ويقع. (. . .) لمْ أُصادفْ في حياتي شخصاً لا يملكُ حسَّ

(*) **العلمُ الجَذِل** هو الترجمة العربية لكتاب الفيلسوف الألماني نيتشه (*Die fröhliche Wissenschaft*) الصادر عام 1882. أما الترجمة الفرنسية لهذا العنوان فهي (*Le gai savoir*). ولقد اعتمدنا ترجمة سعاد حرب للكتاب وقد صدرت عام 2001 عن دار المنتخب العربي.

(**) (Bertolt Brecht) (1898-1956): كاتب مسرحي ومخرج وناقد وشاعر ألماني اعتنق الماركسية والتزم بنضال الطبقة العاملة الألمانية. ويُعَدُّ أحد أعمدة مسرح القرن العشرين، له رؤيته الخاصّة للمسرح ووظيفته وكذلك نظرية معروفة فيه تتحدّثُ عن التغريب وعن هدم الجدار الرابع والتحريض السياسي. . . إلخ، ونذكّرُ هنا، نظراً إلى تكرار الحديث عن تجربة المنفى البريختية، إلى أنّ بريخت غادر ألمانيا عام 1933 مع وصول النازية إلى السلطة ورحل إلى الدانمرك، ثمّ اضطرّ إلى الهروب إلى السويد وفنلندا عام 1939، ليستقرّ في كاليفورنيا عام 1941 وليغادرها مطروداً عام 1947 ليستقرّ نهائياً في ألمانيا الشرقية آنذاك عام 1949.

الدعابةِ استطاعَ فهمَ جَدَليةَ هيغل.

حواراتُ مَنفيين (*Dialogues d'exilés*)

لِمَ الحديثُ عن بريخت حين لا نكون من الخطّ الفكريّ نفسه؟ فثمّةَ أخصائيون، أمّا بالنسبة إلى الآخرين فهناك من يرى أنّه لم يعُدْ هناك ما يُقال.

ويرجع السببُ إلى أنّ لدى بريخت هذه السِمةَ النادرة أكثر مما هو معروف: وهي أنّ بريخت أخذَ الماركسيةَ على محمَلِ الجدّ ـ الماركسية وقلبها الهيغلي، أي تطابق الأضداد. فلقد ناضلَ معها من دون أنْ يجعلَ منها مهنته ومن دون أيّ أجرٍ منها (كأستاذٍ أو كموظّفٍ أو كرئيس دولة): سلاحٌ للاستدلال ومادّةٌ تُقاومُ التمثيل. لكنْ هل لديه شيءٌ هامٌّ يُخبرنا إياه عن العقيدة الماركسية في القرن العشرين بأهمّية التعليقات العديدة على خطاب لينين حول كهربةِ روسيا؟

ليس موضوعُ بحثنا قولَ حقيقةِ بريخت، ولا حتى تلك الحقيقة التي تبرزُ من ثغرات خطابه أو من زَلاّتِ لسانه. إذ يُعَدُّ بريخت طريدةً غير مناسبةٍ للباحثين عمّا هو خارج الفكر، فهو يُفَكِّرُ كلَّ شيء ونقيضَه. كما إنّ لسانَه لا يزِلُّ بل هو ينتقدُ من طرْفٍ خفيّ، لا على غرار الخبيث ـ الساحر ـ الذي يقفُ مع الحقيقةِ ومع نقيضِها، بل على غرار الجَدَليّ ـ الفَكِهِ ـ الذي يتعاملُ مع الحقيقةِ بوصفها ازدواجيةً. لهذا ينطبقُ عليه تماماً الحكمُ الذي تُطلقُه إحدى شخصياته على هيغل.

> ما تمكّنتُ من ملاحظته هو أنّه يشكو من عُرَّةٍ (un tic): إذ كانَ يطرفُ بعينه، وهو عيبٌ ولاديٌّ عنده بقي ملازماً له حتى مماته[1].

---

(1) Bertolt Brecht, *Dialogues d'exilés* (Paris: L'Arche, 1972), pp. 84-85.

إنَّ وظيفةَ هذه العُرَّةِ هي ما أودُّ تحليله، بالتوقُّفِ عند بعضِ غرائب النصّ البريختيّ والصورةِ البريختية. وليست غايةُ هذه المعاينة دفعَ بريخت إلى الاعتراف، فلقد فشلتْ محكمةٌ أميركيةٌ في ذلك. بل يتعلّقُ الأمرُ على الأكثر بالتشديدِ، في المهمّةِ الكبيرةِ لعرض الحقيقة، على طَرْفِ التمثيل الذي لا تدخلُ فيه حقيقةُ بريخت وحسب، بل حقيقتُنا نحن أيضاً، أي تلك التي كنّا نطبعُها في ما مضى على الورقِ المقوّى الأحمرِ فوق واجهةِ أفكارِنا الصالحة: «إنّ نظريةَ ماركس بالغةُ النفوذِ لأنّها حقيقية».

فكيفَ نفهمُ هذا النفوذ؟ وهل نختارُ الطريقَ الأطول إلى غايتنا؟ من لا يعلمُ هنا أنّ من التفكيرِ الشديدِ الوضوحِ يولدُ الميلُ الشديدُ في الإرادة؟ كان رجالُ المسرح في ما مضى لا يجدون صعوبةً في تكييفِ تعاليمِ بريخت مع ما نسمّيه عادةً «أحداث الساعة السياسية»:

> في ضوء الحملةِ الانتخابيةِ التي تخوضُها بلادُنا، تأخذُ مسرحيةُ **الرؤوس المُستديرة والرؤوس المدبّبة**(*) أهمّيةً مثيرةً. فبلادُ ياهو تمرُّ بأزمةٍ، ولا يمكنُ أنْ تستمرَّ الأمورُ كما كانت في ما مضى. إذ يجدُ شعبُ ياهو نفسَه أمام خِيارٍ صعبٍ ومخيف: الاشتراكية أم البربرية.
>
> وعندها تأخذُ خيانةُ كالاس (Callas)، التي ترفضُ هذا الخِيارَ وتتخيّلُ أنها وجدَتْ طريقاً وسطاً بين المستَغِلّين والمستَغَلّين،

(*) *Têtes rondes et têtes pointues* (العنوان الألماني الأصلي *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*) مسرحية لبريخت تجري أحداثُها في بلدٍ خيالي اسمه ياهو (Yahoo) تعيش فيه جماعتان، جماعةُ الرؤوس المستديرة (التشوك) وجماعة الرؤوس المدبّبة (التشيش)، بوئام إلى أنْ تؤدّي الألاعيب السياسية إلى زرع الشقاق والخلاف بينهما.

قيمةً تحذيريةً لجميع الطامحين اليوم إلى تغييراتٍ حقيقيةٍ ولا يعرفون تماماً إلى أيّ معسكرٍ ينحازون[2].

إنّ سُلطةَ الحقيقيّ تُبَدّدُ ببساطةٍ وهمَ المتفرّج البورجوازي الصغير حين تُظهرُ له، بصورةِ حكايةٍ ذات مغزى أخلاقيّ، كيف تتلاعبُ الطبقةُ المسيطرةُ بأفكارِ أنداده. ومع ذلك فقد احتاجَ الأمرُ إلى بعضِ اللمسات الإضافية على هذه المسرحية التي تعود إلى عام 1933 ـ كحذف التمهيد ـ لكي تمسَّ مشاعرَ الجمهور الفرنسي لعام 1975:

كان الإبقاءُ على التمهيدِ بمثابةِ جعلِ المسرحيةِ حبيسةَ التنديدِ بالعنصرية وحسب. ولم يكن الجمهورُ لِيرى فيها التحذيرَ الموجَّهَ إليه، ومن ثمّ لَفَقَدَ العرضُ أهمّيتَه في نظرِ فرنسيّ اليوم[3].

سؤال: ما العملُ بحقيقة بريخت لجعلِ فائدتها صالحةً اليوم؟ جواب: بتحويلِ الكشف الخاصّ عن الأيديولوجيا العنصرية إلى تحذيرٍ من المحاولاتِ الدائمةِ للكبار للتلاعبِ بالصغار، نحصلُ في باريس عام 1975 على الأثر نفسِه الذي... أين ومتى؟ هنا بيتُ القصيدِ، الذي لم يُولِهِ مقتبسو المسرحيةِ الاهتمامَ الكافي: لم يُتَحْ لمسرحيةِ الرؤوس المستديرة والرؤوس المدبّبَة، وهي أوّلُ مسرحيةٍ كتبَها في المنفى، أنْ تختبرَ فائدتَها في الصراعِ ضدّ عدوٍّ نازيٍّ منتصر. ولو أُتيحَتْ لها الفرصَةُ لانكشفتْ حقيقتُها الغريبة: ألا تُظهِرُ لنا المسرحيةُ العنصريةَ كمجرّدِ حيلةٍ تُتيحُ للمالكين ـ من آريين ويهود ـ

(2) Ensemble théâtral de Gennevilliers, *Sur «Têtes rondes et têtes pointues» de B. Brecht*, cahiers de la production théâtrale; 6 (Paris: F. Maspero, 1973), p. 55.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

عقْدَ صفقاتهم على حسابِ العمّال ـ من يهود وآريين؟ إنّها حقيقةٌ تتوافقُ مع الماركسيةِ المتشدِّدة (orthodoxe) لكنّها ملفّقةٌ إلى حدٍّ ما في ألمانيا النازية.

يجبُ تكييفُ الحقيقةِ البريختية مع الواقع الراهنِ لنتجنّبَ عدمَ ملاءمتها لزماننا. ذلكم الثمن الذي يجبُ دفعُه لتصبحَ أمورُ بريخت على ما يرام. لا بل على أفضل حال. إلى أنْ يأتي وقتُ التنديدِ بِـ «معلّميّ الفكر» وإغواءُ الابتعادِ عن مثل هذه النزعةِ التعليميةِ المثيرةِ للشبهات. إلاّ أنّ هذا الابتعادَ يلعبُ بالسلاحِ نفسِه الذي كان يُستعملُ في فتوحات الأمس ـ السلاحِ الذي يُعيدُ حقيقةَ بريخت إلى «زمنه»:

حين كتبَ بريخت مسرحيتَه كان هناك الصراعُ الكبيرُ ضدّ الفاشيةِ والحربُ الأهلية الإسبانية، وكلُّ ذلك موجود ضمناً داخل عمله. أمّا اليوم فأعتقدُ أنّ أيّ حربٍ أهلية إسبانية وأيّ حركةٍ عميقةٍ من هذا النوعِ تُجَسّدُ طموحَ بناء المجتمع ـ بأساطيره التي هي حقائق أيضاً ـ لم تَعُدْ ممكنةً[4].

إنّه لردٌّ رائعٌ يوجّهُهُ الخَلَفُ لِمَنْ كان يُخاطبهم بهذه الطريقة:

كنّا نمضي يائسين، نُغَيّرُ البلادَ أكثر مما نُبدّلُ أحذيتنا
عبرَ صراعِ الطبقات
حين كان هناك ظلمٌ ولم يكنْ هناك تمرُّدٌ[5]

تقودُ خيباتُ اليوم إلى إضفاءِ بعض الإثارة على أفكارِ المَنْفِيِّ

---

(4) Bernard Sobel, dans: *Théâtre Public*, no. 16-17, p. 3.

(5) Bertolt Brecht, «A ceux qui naîtront après nous,» dans: Bertolt Brecht, *Poèmes* (Paris: L'Arche, 1965-1966), tome 4, p. 139.

ونسيان أنّ بريخت، وفي «خضمّ الصراع ضدّ الفاشية»، كان متخلّفاً بعض الشيء عن الرَّكْبِ: إذ توقّفَ مطوّلاً وبعنادٍ عند مرحلةِ «طبقة ضدّ طبقة» زمن الجبهات الشعبية. فلقد كان مُتَحَزِّباً إذاً. ولربّما كان ذلك ضرورياً لإدراكِ أنّ هناك، في ما يعلنون عنه في موسكو من حبٌ جديدٍ للإنسانِ يتجاوز الطبقات، بعض الضربات التي لا بدّ من تَلَقّيها بسببِ الرؤوس المستديرة والرؤوس المدبّبة، وأنّ اليدَ اليمنى الممدودةَ لعدوِّهِ توماس مان (Thomas Mann) ليست بغريبةٍ عن اليدِ اليسرى التي اغتالت صديقَه تريتياكوف (Tretiakov).

تكييفُ سلطةِ الحقيقيّ (vrai) البريختيّ أو رميها في فخّ معلّميّ الفكر: إنهما طريقتان متماثلتان في إنكارِ أنّ في تمثيل الحقيقيّ تحديداً شيئاً ما ليس على ما يرام. فمن مسرحية أوبرا القروش الثلاثة (*L'opéra de quat'sous*)، التي فتنَ فيها من كان يريدُ توبيخهم، إلى مسرحية **الأمّ الشجاعة** (*Mère courage*) التي رقّقَ فيها قلبَ من كانت تريدُ إسخاطَهم، ومروراً بمسرحية **القرار** (*La décision*) التي نبذها الحزبُ الذي تتغنّى به، ما فتئ بريخت يخطئ في توليدِ الأثَرِ المراد. فلقد كان تشدُّدُه النضاليّ يُخطئُ أهدافَهُ ومصالحَ الحركةِ التي كان يزعمُ أنه يخدمها. أوَلَيسَ استبعادُ ما يبدو بالغَ التشدُّدِ عند بريخت أفضلَ طريقةٍ لتفادي ما يُظهرُ التشدُّدَ في أعماله كمشكلةٍ: كم يفقدُ الحقيقيُّ من بديهيته عند عَرْضِه؟ أوَلَمْ يكنْ من الأفضلِ، عوضاً عن بسطه على خشبةِ المسرحِ، تركه في مكانه غير المعروض: أي حيث توجدُ آلاتُ تغيير المشاهد المسرحية؟ أوَلا يتّفقُ اليوم من هم في خدمةِ القضيةِ والمُعادون للتشدُّدِ على أنّ النتيجةَ، ما بين فكرِ المعلّمين واستيعاب الأفكار، ليست بالاستقامة المتوقّعَة؟

* * *

إلاّ أنّ هذا الحبَّ لم يستطع البقاء
فلقد أتى من موجات بردٍ بالغة الشدّة.

حروب الأطفال (*La croisade des enfants*)، 1939

إنّ الكلمةَ الأساسيةَ في التشدُّدِ البريختيّ هي كلمةُ «إنتاج». ولا شكّ أنّه ليس في ذلك ما يُفاجئ النقدَ الحديثَ لمعلّميّ الفكر الجاهزِ لإظهار الأنا المفكّرة (cogito) الماركسية وهي تمحو مقاومةَ ابن الشعب وحريةَ إبداع الفنّان في محاولتها السيطرة على العالم. لكنْ ألا تطمسُ المسألةَ هذه الصورةُ للنزعة الإنتاجية الماركسية التي تقمعُ بسلطتها البروسيةِ الطابعِ الابداعَ الساخرَ لابن الشعب وللفنّان: فماذا لو كان القمعُ الفظيع، ذلك القمع الذي حطّمَ على سبيل المثال الطلائعَ الفنّيةَ في روسيا، انتحاراً فظيعاً ـ ليس ذلك وحسب بكلّ تأكيد، لكن ذلك أيضاً؟ وماذا لو كان قسمٌ كبيرٌ من النظام العظيم (grand ordre) لم يتشكّلْ من ثِقَلِ ما لمصلحةٍ عليا «ألمانية» للدولة، وإنما من وفرةِ التجارب وإرادةِ العيش الطموحة والنشوةِ الفوضوية والمستقبلية والتقنية، ومن هذه الأحلام الجديدة للبشر وعالم السرعة والكهرباء والآلات المأهولة واقتصاد الجهد وفعالية التمثيل؟ إنّ قراءةً عَجْلى لموضوع الإنتاج الهامّ الذي يعبرُ، بأشكالٍ متعدّدةٍ وعند مستوياتٍ مختلفة، كلّ أعمال بريخت قد ترى فيه استمراراً للأنا المفكّرة/ العاملة الماركسية في سعيها إلى السيادة على العالَم. ومع ذلك فمن الصعب تجاهلُ القطيعة التي أقامتها هذه الأخلاقية/ الجمالية الجديدة للإنتاج على نطاقٍ واسع في عشرينيات القرن الماضي والتي أتاحت للفنّانين الحداثيين ودُعاة الحرّية المطلقة مقابلة مُنَظّميّ الدولة الماركسية الجديدة. فلقد تذبذبت قيمةُ الإنتاج على نطاقٍ واسع بين قطبين: بين فكرِ المنفعة الذي يحدّدُ الأدواتِ القصوى لإنتاج الثروات اللازمة للتغيير الاجتماعيّ، وفكر العمل الذي ينظرُ إلى

الإنتاج من زاوية ضياع الذات أو تعرُّفها في ما تنتج. فالعملُ وغايةُ الثراء يتحكّمان في فكر الإنتاج ويعتبران استلابَ الإنتاج في عملية التبادل انحرافاً أساسياً. غير أنّ إشكاليةَ بريخت تُظهرُ بوضوحٍ انقلابَ هذا التوازن: فلقد تقدّمتِ الجماليةُ الطليعيةُ للموضوعيةِ وسياسةُ الفعالية، زمنَ الثورةِ السوفياتية والقطيعات الفنّية الجديدة، على أخلاقية العمل وميتافيزيقا التعرُّف.

والحقُّ أنّه يمكننا مناقشة ما إذا كان من الأفضل ترجمة كلمة تغريب (Verfremdung) بكلمة «distanciation» أو بكلمة «éloignement»، لكنْ يبقى أنّ الأمرَ الجوهريّ يكمنُ في تثمين الـ fremd أي صيرورة الغريب (devenir étranger) التي تحملُ عند ماركس إيحاءاتٍ سلبيةً كمرادفٍ للاستلاب (aliénation)، أي ضياع العنصرِ الإنسانيّ في ما ينتجه الإنسان. ولا شكّ أنّه يمكنُ رأبُ هذا الصدع بالخطاب الباعث على الاطمئنان حولَ «الوعي» الذي يُحَرِّرُ المشاهدَ من آثار أوهام الغرفةِ السوداء الأيديولوجية ليُعيدَ إليه الصورةَ الدقيقةَ لعالَمٍ يحتاج إلى التغيير. إلاّ أنّ الجَدَليّةَ قد انتقلتْ إلى تثمينِ غيرِ المطابقِ للذاتِ (non-identique) وصار التمثيل يُعطي امتيازاً لعدمِ التعرُّفِ (non-reconnaissance)، وصارَ فكرُ الإنتاجِ يرى الآنَ الانحرافَ الأساسيَّ في الاستهلاك أكثر منه في التبادل. ويقابلُ الغموضُ الكبيرُ الذي يصفُ فيه بريخت مبادلةَ الإنسانِ بالإنسانِ، التي يقومُ بها «مهندسو الإحساس»[6] الثلاثة، ويُعَلّقُ عليها ذلك الوصف الغريب ووحيد الجانبِ لمشاهديّ المسرح «المطبخيّ (culinaire)» الغارقين في الغيبوبة بفعلِ التطابقِ مع الشخصيات المسرحية. ويقودُنا نقدُ مطبخِ التطابقِ بعيداً عن طقس القربان المقدّسِ

(6) Entretien avec Bertolt Brecht, dans: Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre* (Paris: L'Arche, 1963), p. 18.

للإنسان الذي يتعرَّفُ جوهرَهُ المُستَلَبَ في إنتاجه. وبمعنى ما، فإنّ مسرحَ الإنتاجِ يحلُّ لغزَ آخر أطروحة عن فويرباخ(*) بإلغاءِ الفارقِ بين التفسيرِ والتغيير، بين التربية والإنتاج. وهو يُدخِلُ «عملَ الرائدِ والحماسَ للألفية الجديدةِ ومتعةَ الاستقصاء والرغبةَ في تحريرِ إنتاجيةِ الجميع»[7]. لكنْ ما تلبثُ المسافةُ أنْ تعودَ مرّةً أخرى، وتظهرُ من جديد صورةُ المُرَبّي عوضاً عن صورةِ عالَم الإنتاجيةِ العامّةِ المبتهِج. ويظهرُ مكان الأيديولوجيةِ القديمةِ للعاملِ المُستَعادِ في مُنتَجِهِ، الإيمانُ بالإنسانِ الجديدِ الذي يُنتِجُهُ مهندسو النفوس الحديثون.

هل تراجعت العقيدةُ الماركسية إلى طوباويةٍ تقنوقراطيةٍ على الطريقة التايلورية(**) (taylorisme)؟ لقد كانت هذه الفكرةُ هاجسَ بريخت خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وتأمّل فيها وهو يقرأ نقداً لوظيفيةِ تحليلات غورليك (Gorelik) حول المسرح الملحميّ التي تقدّمُ تصوُّراً تقنوقراطياً شاملاً للشيوعية:

> لقد ارتكبَ غورليك خطأً نظرياً بالتشديد المبالغ فيه على وظيفيةِ المسرح الملحميّ. إذ يُستَخلَصُ من ذلك تقنوقراطيّةٌ ما ويُختَزَلُ

(*) أطروحات عن فويرباخ (Thèses sur Feuerbach) هي أطروحات ماركس الإحدى عشرة عن فويرباخ وهي عبارة عن ملاحظات فلسفية قصيرة كتبها ماركس في ربيع 1845 وتُعَبِّر عن نقد ماركس لهذا الفيلسوف وأيضاً عن تجاوزه. وتقول الأطروحة الحادية عشرة: «لقد فسّرَ الفلاسفةُ العالَمَ بأشكالٍ مختلفة، هذا كلُّ ما فعلوه. لكنّ المهمَّ هو تغييره».

(7) Bertolt Brecht, *Journal de travail*, 15 mars 1942 (Paris: L'Arche, 1976), p. 256.

(**) التايلورية، نسبةً إلى فريدريك وينسلو تايلور (Frederick Winslow Taylor) (1856-1915)، وهو مهندس أميركي معروفٌ بآرائه حول التنظيم العقلانيّ للعمل الصناعيّ القائم على تقسيم كلّ عملٍ إلى عددٍ من المهامّ البسيطة التكرارية للوصول إلى أفضل إنتاجيةٍ ممكنة بأقلّ جهدٍ ممكن. ويقدّم تايلور نهجه في كتابه **مبادئ الإدارة العلمية** (*The Principles of Scientific Management*) (1911).

الإنسانُ إلى نموذجٍ خاصٍّ للجماعة. كما تُقَدِّمُ (أو توسَمُ) عمليةَ الاستملاك الكبيرة التي تقومُ بها الرأسماليةُ كمثالٍ أعلى شيوعيّ»[8].

يفترقُ بريخت هنا عن مواقف الناقد. لكنْ سيجدُ بريخت نفسَه في ما بعد ينتقدُ تصوّراته الخاصّة به:

يُشيرُ إيسلر (Eisler) عن حقّ إلى الخطر الذي كان يحفُّ بعمليةِ إدخالِ تجديدات تقنيةٍ صرفةٍ حيّز التداول، من دون ربطها بالوظيفة الاجتماعية. فلقد كانت هناك مُسَلَّمةُ الموسيقى الحاثّة (activante) وكنّا نسمع مئةَ مرّة كلّ يومٍ في المذياع هنا تلك الموسيقى الحاثّة: جوقات تحثُّ على شراء الكوكاكولا. إنّ هذا ليدفعنا إلى المطالبة اليائسة بالفنّ للفنّ[9].

يُعَرّضُ مسرحُ الإنتاجية الشيوعيُّ نفسَه لخطرِ محاكاةِ إعلاناتِ الاستهلاك الرأسمالي إنْ لم يأخذْ بعين الاعتبار الوظيفةَ الاجتماعيةَ للتمثيل (représentation). وما يجعلُ الملاحظةَ غريبةً هو أنّ المسألةَ ليست بجديدة وأنّ بريخت يعرفُ، مبدئياً، حلَّها منذ زمنٍ بعيد ـ وقام بتطبيقِه: فعلى فكرِ الإنتاجِ، إذا أرادَ ألاّ يكون تقنوقراطياً، الخضوعُ إلى فكرِ الحقيقيّ/ النافع. وعلى هذا الأخير أنْ يتأكّدَ، في الوقت نفسِه، في شكلِ التمثيل (عن طريق أولوية العقل وعرضِ التأثيرات الاجتماعية في المشاعر والتعرُّف) وفي مضمونه (نقدُ أوهام الطيبةِ وإبرازُ النقطةِ العُقْدية أي: تحوُّل علاقات الإنتاج الذي يشترطُ السياسةَ الطبقية والنظامَ الحزبيّ). لكنْ تكمنُ المشكلةُ في أنّ هذا النافعَ ما إنْ يُحدَّد حتى ينقسم إلى اثنين. وهكذا نرى مي تي (Me-ti)

(8) Brecht, *Journal de travail*, 16 avril 1941, p. 182.

(9) المصدر نفسه، 9 أيار/ مايو، ص 282.

في كتاب التقلُّبات (*Livre des retournements*) يعتبرُ ني إن (Ni-en) (أي ستالين) «رجلاً نافعاً» لأنّه يضعُ الأسسَ الاقتصادية «للنظام العظيم»، ومن ثمّ يُقابلُ الإنتاجَ المضادّ لنظام الدولة بالإنتاجِ القائمِ على العصيان (désobéissance):

> إذا انطلقنا من الإنتاج وحده، ومن دون أخذ أيّ شيءٍ آخر غيره بعين الاعتبار، يمكننا الوصول إلى نظامٍ أكمل، أي أكثر إنتاجيةً، بواسطة عصيانٍ قويّ[10].

فكيف نفهم هذه التوصية؟ إذ يُعاتبُ مي تي (Me-ti) ني إن (Ni-en) أيضاً على عدم جعلِ قضيةِ تنظيم العملِ المُخَطَّط قضيةً سياسية[11]. إلاّ أنّ السياسةَ التي يُشيرُ إليها بريخت بوصفها مقامَ القرار تبقى عنده مقاماً خاوياً. فهو لا يكتفي بعدم قول ما كان على ستالين القيامُ به، بل تبدو السياسةُ عنده، وبصورة أكثر جذرية، ما لا يُعقَل ومجرّدَ حيّز التناقض، والمسرحَ الفارغَ الذي يتمُّ فيه تبادلُ العنصرِ الاقتصاديّ والعنصرِ الأيديولوجيّ، العلمِ والأخلاق، الإحسان الفرديّ والعدالة الطبقية. ولا يقولُ التشدُّدُ الصلبُ الذي نشأ بين (Mahagonny)(*) ومسرحية **جان قدّيسة المسالخ**(**) (*Sainte Jeanne des abattoirs*) (يجبُ ألاّ نسعى إلى الخلاص - الأنانيّ أو الغيريّ - بل

---

(10) Bertolt Brecht, *Me-ti, livre des retournements, fragment* (Paris: L'Arche, 1968), p. 117.

(11) المصدر نفسه، ص 121.

(*) صعود وسقوط مدينة مهاغوني (Grandeur et décadence de la ville de Mahagony) عرضٌ موسيقيّ لبريخت حوّله إلى أوبرا (1930).

(**) مسرحية كتبها بريخت بين 1929 - 1931 يستحضرُ فيها شخصية جان دارك التاريخية المعروفة التي نراها تدافعُ عن عمّال المسالخ في مدينة شيكاغو، غير أنّ خطابها الدينيّ والروحانيّ لا يُقَلّلُ معاناةَ الفقراء والبؤساء بل يُرَسّخُ النظامَ الحاليّ وسلطةَ رجال الصناعة.

أنْ نقودَ صراعَ الطبقات لتحويل علاقات المِلْكية) الكلمةَ الأولى حولَ الوسائل الصحيحة لقيادة هذا الصراع. وتُعَدُّ المسرحيات التعليمية **القرار** (*La décision*) **ومَنْ يقولُ نعم، ومَنْ يقولُ لا**(*) (*Celui qui dit oui, celui qui dit non*) خيرَ مثالٍ على ذلك. فماذا كان على الرفيق الشابّ أنْ يفعل في مسرحية **القرار** بحضورِ الشرطيّ والصينيين؟ الجوابُ بسيطٌ: إقناعُ الصينيين بالانضمام إلى العمّالِ المُضرِبين، وإقناعُ الشرطيّ أو العسكريين بالانضمامِ إلى صفوف البروليتاريين الذين يدفعونهم إلى محاربتهم. أي باختصار، وكما يقولُ المُحَرّضون الأربعة بذكاء، «القيام بما يجبُ القيامِ به» والامتناع «عمّا يجبُ عدم القيام به»، بالتأكيد. لكنْ ماذا كان يفعلُ هؤلاء المحرّضون، بعباراتهم السديدة التي هي بمثابة تأبينٍ، في هذه الأثناء؟ لِمَ لا نراهم في الأماكن التي تحتاجُ حقّاً إلى التحريض؟ إننا نعلمُ كيفَ يُصبحُ من يقولُ نعم ذاك الذي يقولُ لا. فالمسرحيةُ الأصليةُ تُظهِرُ كيف أصابَ الطلّابُ الثلاثة بتركِ الطفلِ المريض، الذي كان يُعَوِّقُهم، ليموت والذهاب للبحثِ عن العلاج اللازمِ للقريةِ بكاملها. ولقد دفَعَ تمرُّدُ الطَلَبَةِ، الذين قُدِّمَ لهم العرضُ، المسرحيَّ إلى قَلْبِ (inverser) الخاتمة. ولا شكَّ أنّ تفضيلَ هؤلاء الطلّاب لحياةِ الطفلِ على الخلاص المشترك للأهالي قد أثَّرَ بشكلٍ عميقٍ في فكرِ بريخت في ما بعد. لكنّهم كانوا يفتقرون مثله إلى الحسّ العمليّ. أوَلَمْ يكن بالإمكان فصلُ واحدٍ من هؤلاء الطلّاب الثلاثة عن الآخرَين لإحضارِ الطفلِ بينما يُتابعُ الآخران البحثَ عن العلاج؟ إذ يجري كلّ شيءٍ وكأنَّ تحديدَ الغايةِ واختيارَ الوسائل شيءٌ واحدٌ، وكأنّما يجبُ الإبقاءُ على المعضلةِ بصورتها الخالصةِ ـ حياةٌ من دون علاج أم علاجٌ يعني الموت. وكأنّ على الطفلِ أو الرفيقِ الشابّ ـ

(*) مسرحيتان أوبراليتان لبريخت وللمؤلّف الموسيقي كورت فايل (Kurt Weill) تعودان إلى عاميّ 1929 و1930.

وليس اعتباطاً أنْ يختارَ القدرُ دائماً، كما في أغنية المركب الصغير (Petit navire)، الأصغرَ سنّاً، أي ذاك الذي من أجْلِه مبدئياً نسعى إلى تغيير العالم ـ أنْ يموتَ فقط لأنّها رغبةُ بريخت، وكأنّ ذلك العلمَ الذي يتعارضُ مع الأخلاقِ يتبدّى وكأنّه في حقيقة الأمرِ لا أكثر من فلسفةٍ في الأخلاق، وأنّ فلسفةَ الأخلاقِ هذه هي القبولُ بالموت لا أكثر: إنّه التطابقُ الختاميّ بين رفض وقبول قانون العالَم الذي يوحّدُ الرفيقَ الشيوعيّ الشابّ والفوضويّ (anarchiste) بعل (Baal).

من الصعب أن تتخيّل بيداغوجيا أكثر غرابةً. إذ تُبَرّرُ مسرحية **القرار**، في نظر أدورنو (Adorno)، مسبقاً محاكماتِ موسكو، لكنْ كان يمكنُ أنْ يقالَ أيضاً إنها تنديدٌ مسبَقٌ بها. فلقد كان تمجيدُ التشدُّدِ هذا غيرَ مقبولٍ عند المتشدّدين لأنه يُمثّلُ تحديداً ما لا يجب تمثيله. ولا يمكن لمحاكمات موسكو أنْ تجدَ تبريراً لها في هذا التمثّلِ للانضباطِ الحزبيّ بوصفه قدرةً خالصةً على القتل. فلا يمكنُ أنْ تتمَّ المحاكماتُ الكبرى والمجازرُ الكبرى إنْ لم ترافقْها الملحمةُ الكبرى للحياة الجديدة وللإنسانية الودودةِ ولـ «رأس المال الأثمن». غير أنّ ردودَ أفعال مشاهدي عرض مسرحية **القرار** عام 1932 عبّرت منذ ذلك الحين عن رفض «القسوة (cruauté)» البريختية.

> كان الشيوعيون يرفضون على الأخَصّ الإقرارَ بأنّ قتلَ رفيقٍ يُعدُّ ممارسةً شيوعية. فالعقوبةُ المعتادة في مثل هذه الحالات هي الفصلُ من الحزب لا التصفية الجسدية للمذنب. وكان رئيسُ الجلسة يُبيّنُ أنّ التصفيةَ الجسديةَ أقلّ مأسويةً على الرفيق من. . . الفَصْل[12].

لقد كان رئيسُ الجلسة ذاك يتمتّعُ بموهبةِ التنبّؤ، إذ قدّمَ مسبقاً

(12) Compte-rendu cité par: Martin Esslin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement 10/18; 625* (Paris: Union générale d'éditions, 1971), p. 228.

مخطّطَ خطاب بوخارين (Boukharine) إلى القضاة: فليس للموت أيّ أهمّيةٍ، والمهمُّ هو البقاءُ أو عدمُ البقاء في حياة الحزب. ويبدو أنّ بريخت يتذكّرُ بنفسِه أقوالَ نقّادِه في مسرحية **توراندوت** (*Turandot*) الغريبة حيث يبلغُ نقدُ المثقّفين البورجوازيين حدّاً لا يمكن معه إلاّ الاشتباه بالمثقّفين «البروليتاريين»:

ـ هل أُقصيَ مُثيرو قلاقل الأمس من جمعية التوي(*) (Tuis)؟

ـ لقد أُعدِموا.

ـ هذا غير مهمّ. أردتُ أنْ أعرفَ إنْ كانوا قد أُقصوا[13].

يبدو العلمُ، في قلبِ المعرفةِ الجَذِلَةِ، بصورة الموت الخالصة. إذ يأتي «الطعامُ أوّلاً ومن ثمّ الأخلاق»[14]، مكانَ الإيعازِ الوقح، وتبدو تحت المظهر المتشدّدِ للعبور من مطبخ بيلاجي فلاسوفا (Pélagie Vlassova) إلى الثورة البروليتارية معضلةُ اختيارِ حياةٍ تقومُ على التخطيط والشهيّةِ والقبولِ، أو علم يقومُ على الأخلاق والموت. ويأتي، مقابلَ رفض المتشدّدين الأخذَ بعبرةِ مسرحية **القرار**، رفضُ بريخت، نحو عام 1937، الأخذ بتلك «الواقعية» وبتلك الاستعادة للإرثِ وبذلك التصوير لكائناتٍ «من لحم ودم» الذي يدعو إليه المسؤولون عن الأدب الاشتراكيّ في الزمنِ الذي كان يمارسُ فيه مسؤولو السياسة الاشتراكية عمل القتل. فلقد كان يخفي هؤلاء الموتَ وراء الحياة والرعبَ وراء الشفقةِ وبرودةَ معسكرات الاعتقال

(*) التوي (Tuis) لفظٌ ابتدعه بريخت ويعني المثقّفين الرسميين الذين يبيعون الأفكار الجاهزة ويتلاعبون، مقابل المال، بالكلام والأفكار والآراء.

(13) Bertolt Brecht, «*Turandot ou le congrés des blanchisseurs*,» dans: Bertolt Brecht, *Théâtre complet* (Paris: L'Arche, 1968), tome 11, p. 43.

(14) Bertolt Brecht, «*L'opéra de quat'sous*,» dans: Bertolt Brecht, *Théâtre complet* (Paris: L'Arche, 1974), tome 2, «Deuxième finale à quat'sous,» p. 65.

وراء الدفء الإنسانيّ. إنّه «جيش الخلاص»(*)، وهي التسمية التي كان بريخت يطلقها على جيشِ عشّاقِ الواقعية من أتباع لوكاتش[15] (Lukács)، في الفترة التي قاموا فيها بخدعة اليد الممدودة معه. فهل يعني ذلك أنّهم يؤدّون أمام أسياد الكرملين دوراً شبيهاً بدورِ أصحاب القبّعات السود لدى جوهانا دارك(**) (Johanna Dark) أمام ملك المواشي في شيكاغو؟ يرفض بريخت، على أيّ حال، قبولَ تلك الرغبة في الموت، التي تحفرُ شكلَ النافع، بأيديولوجيا الجسم الاشتراكيّ المجيد. فالنافعُ لم يعُدْ حيّزَ الوعي الذي يُقيمُ تراتبيةً، بل انقسمَ إلى اثنين: بين تَشَدُّدٍ لم يعُدْ فيه الموتُ وسيلةً بل غاية (من ناحية العلم)، ومنفعةٍ هي مجرّدُ وسيلةٍ للبقاء (مطبخُ «الاستسلام الكبير»).

* * *

إنّ التركيبةَ بسيطةٌ: فهناك، من جهة، كبد الوزّ الذي يطالبُ به غاليليه بإصرار. وهناك، من جهةٍ أخرى، العلم الذي يُطالبُ به بإصرارٍ لا يقلّ عن سابقه. وهكذا يجدُ نفسَه يتنازعها هذان العيبان الكبيران، أي العلم والشراهة[16].

العلمُ هو مستقبلُ الشعب، تلك هي الأغنية التي يصدحُ بها

(*) جيش الخلاص جمعية بروتستنتينية دينية وخيرية.

(15) «Lukács a salué *Le Mouchard* comme si j'étais un pécheur rentré dans le giron de l'armée du salut,» dans: Brecht, *Journal de travail*, 15 août 1938, p. 19.

جورج لوكاتش (György Lukács) (1885 ـ 1971): مفكّر وفيلسوف هنغاري ماركسي له نظرية في الأدب والعديد من الدراسات في علم اجتماع الأدب وعلم الجمال الماركسيّ.

(**) أي جان دارك في مسرحية **جان قدّيسة المسالخ**. وأصحابُ القبّعات السود هم صورةٌ مسرحيةٌ عن جيش الخلاص.

(16) Propos cités par K. Ruelicke dans: *Sinn und Form*, numéro spécial Brecht (1957), p. 287.

غاليليو غاليليه في البداية لأندريا سارتي (Andrea Sarti) والتي يُعيدها إليه هذا التلميذ الصالح في النهاية. أمّا العلم بوصفه عيباً متميّزاً فهو الدرسُ الذي يستخلصه غاليليه وبريخت من تاريخ التقاء هذا العلم ببعض السلطات. ومع ذلك، لا يُشبهُ هذا «العيبُ المشابه لأيّ عيبٍ آخر» على الإطلاقِ العيوبَ الأخرى. بل هو عيبٌ خاصّ من حيث إنّه يتواصلُ بطريقتين مع الموت، مع ذاك الموت الذي يتراجعُ أمامه غاليليه الخائف في البداية، ومن ثمّ مع ذلك الموت الذي توفّرُه قنبلة هيروشيما في النهاية. وإننا لنعلمُ كيف دفعت هيروشيما بريخت إلى تعديل معنى حكاية غاليليو غاليليه بتحويل خطابِ الحيلة الصالحة (تَراجُعُ غاليليه في سبيل متابعة عمله في خدمة التقدّم البشريّ) إلى تصريحٍ بالوضاعة. وهنا يصمدُ بريخت على الرغم من التعليقات الساعيةَ إلى تحويلِ حكمِه الأخلاقيّ على غاليليه إلى تحليلٍ لخطأٍ في التقدير[17]. وما هو أغربُ من ذلك أنّه حين أعادَ بريخت إخراج المسرحية، وفي خضَمّ بناء الاشتراكية العلمية في ألمانيا الديمقراطية، بالغَ في التشديد على وضاعة غاليليه وأوعز بإظهاره كـ «وغدٍ حقيقيّ». وكأنّ الحساسيةَ تجاه موضوعِ فصلِ العلمِ عن الشعبِ ومكانةِ المثقّفِ الذي باع نفسه للسلطة قد زادت شدّتُها عام 1955 عن عام 1945. وكأنما لم يكن بمقدور بريخت الإفلات من ذلك السؤال الذي يترجمُ هو نفسُه من خلاله جميعَ التساؤلات التي كانت تُوَجّهُ إليه من الغرب:

---

(17) «*La vie de Galilée* est une démystification de la morale. La faute morale est en réalité une erreur politique, voilà ce que nous enseigne Brecht. La structure sociale à ce moment, le statut filial de la science, la faiblesse de l'homme Galilée rendirent cette erreur possible,» Maurice Regnault, cité par: Bernard Dort, *Lecture de Brecht* (Paris: Editions du Seuil, 1960), p. 158.

تتلخّصُ كلُّ هذه الأسئلة في سؤالٍ واحدٍ هو: هل بعثُ نفسي[18]؟

ويأتي الجوابُ عن هذا السؤال قاطعاً:

لا تأتي آرائي من كوني هنا، وإنما أنا هنا لأنّ لديّ هذه الآراء[19].

إنّ الجوابَ قاطعٌ لكنّه ليس مادّياً تماماً ولا ينسجمُ تماماً مع التنديد بهؤلاء التوي (Tuis) الذين يؤمنون بأنّ الوعيَ يُحَدِّدُ الكائنَ الاجتماعيّ. وعلى أيّ حال، فهو جوابٌ يكشفُ عن دوام تلك الفكرةِ التي هي هاجس بريخت منذ المشهد الأوّلِ لمسرحيةٍ كتبها في شبابه، **في غابة المُدُن** (*Dans la jungle des villes*)، حيث يطلبُ الثريُّ شلينك (Shlink) من غارغا (Garga)، الموظّف في المكتبة، أنْ يبيعَه رأيَه. فصورةُ بائعِ الآراء بوصفها صِنْوَ الفنّان المنتِج، وفسادُ الإنتاج في التبادلِ، هو موضوعٌ يُعتَبَرُ هاجساً من هواجس بريخت منذ إقامته في هولندا حيثُ لا يتحدّثُ المهاجرون الذين حقّقوا ثروةً فيها إلاّ «بالصكوك»، وحيثُ يُدركُ الفنّانُ التقدُّميُّ أنّه لا يمكنه أنْ يعيشَ إلاّ إذا صارَ بائعَ أكاذيب:

أقصدُ كلَّ يومٍ، لأكسبَ لقمةَ عيشي،
السوقَ التي تُشترَى فيها الأكاذيبُ[20].

إنّ المثقّفَ بائعَ الآراء هو تلك الشخصية التي أطلق عليها

(18) Bertolt Brecht, «Réponses aux questions d'un écrivain,» dans: Bertolt Brecht, *Les arts et la révolution* (Paris: L'Arche, 1970), p. 125.

(19) المصدر نفسه.

(20) Bertolt Brecht, «Hollywood,» dans: Bertolt Brecht, *Poèmes* (Paris: L'Arche, 1967), tome 6, p. 9.

بريخت اسم التوي (Le Tui). وإنْ كان بريخت قد فكّر طوال نحو عشرين سنة بكتابة **رواية التوي** (*Le roman des Tuis*) حيث أرادَ عرضَ تلك الشخصيات التي راقبها في الغربةِ والتي يمثّلُها بصورةٍ خاصّةٍ فلاسفةُ مدرسة فرانكفورت، إلاّ أنّه لم يكتب العملَ الوحيدَ المستكمَلَ إلى حدٍّ ما والداخلَ ضمن هذا المشروع إلاّ في آخر حياته وفي ألمانيا الديمقراطية، ويحملُ عنوان **توراندوت أو مؤتمرُ غاسليّ الأدمغة** (*Turandot ou le congrès des blanchisseurs*). وهنا يظهرُ غموضُ شخصية التوي أفضل من أيّ مكانٍ آخر. والحقُّ أنّ بريخت يُعطي لهذه الشخصية سِمتَين جوهريتين: فالتوي هو المثقّفُ الذي يعتقدُ أنّ الفكرَ يُحَدِّدُ الواقعَ (وهذا تعريفٌ قديمٌ للأيديولوجيا بحسب كتاب **الأيديولوجيا الألمانية**(*) (*L'idéologie allemande*)، لكنّه أيضاً الرجلُ الذي يُتاجرُ بالآراء. إلاّ أنّ التعريفَين لا يتقاطعان. فالأوّلُ يُحيلُ على الشكلِ التقليديّ للوهم «البورجوازي الصغير» ويستدعي عملَ الحقيقيّ الذي يكشفُ عن الوهم. أمّا في الثاني فلا يعودُ الحقيقيُّ مجرّدَ الوجه الآخر للوهم، إنّه موضوعُ اتّجارٍ يختفي فيه الفرقُ بينه وبين الوهم. وتُبَشّرُ تجارةُ الآراء هذه بعصرٍ جديدٍ لوظيفة الأيديولوجيين تجعلُ التعريفَ القديمَ للأيديولوجيا/ الوهم باطلاً:

> يُدَمّرُ هذا البلدُ رواية **التوي** التي أنا بصدد كتابتها. إذ لا يمكنُ هنا الكشفُ عن بيع الآراء، فهو بادٍ تماماً. وكوميديا الآراء التي تظنُّ أنّها تقودُ في حين أنّها مُنقَادةٌ، وكذلك دونكيشوتية الوعي الذي يتخيّلُ أنّه يُحدّدُ الكائنَ الاجتماعيّ، هما أمران لم يكونا يصلحان إلاّ لأوروبا[21].

(*) كتاب لكارل ماركس يعود إلى عام 1845.

(21) Brecht, *Journal de travail*, 18 avril 1942, p. 274.

يرجعنا موتُ الدونكيشوتية، في الحقيقة، إلى فترةٍ أبعد تاريخياً، وبالتحديد إلى زمن غاليليه وهو زمنٌ، بحسب مشروع التمهيد الذي كتبه عام 1945 لمسرحية **غاليليو غاليليه**، «لم يكن الحقيقيُّ بعدُ سلعةً[22] (noch ist das Wahre nicht die Ware)» فيه. فغاليليه هو الذي مهّدَ لسقوط الحقيقةِ إلى مستوى السلعة، بفصلِ الحقيقة عن الشعب لبيعها إلى السلطة. ومنذ ذلك الحين لم يعد الحقيقيُّ ما يكشفُ عن السلعة، فلقد صار السلعةَ نفسَها. وهكذا يبدو التوي، أي تاجرُ الآراء، وكأنّه آخرُ أشكال العقل البورجوازيّ. لكنْ أَليسَ من المنطقيّ أنْ نقعَ على النقيض حيثُ لا سلطة للمال، في التعارض بين المثقّفِ الاشتراكيّ الجديدِ والشكلِ الأخير من أشكالِ المثقّفِ الليبراليّ؟ إلاّ أنّ مي تي (Me-ti) لا يُعْلِمُنا وحسب أنّ التوي لم يختفوا من بلاد سو (pays de Su) (أي الاتحاد السوفياتي)، بل أنّهم مسؤولون عن الانحراف خلال الثورة:

> لقد سقطت سو، دولةُ العمّالِ والفلاّحين، هي الأخرى، وبعد خمسة عشر عاماً من تأسيسها، بتأثير التوي. إذ أثارَ العملُ الهائلُ المتمثّلُ في بناء النظام العظيم خلافاتٍ كبيرةً في الآراء أدّتْ بطبيعة الحال إلى تدخُّلِ التوي[23] (Tuis).

لم يعُد التوي هنا ذاك المثقّف البورجوازي الصغير غير المسؤول، بل هو المثقّف العضويّ في الحزب البروليتاريّ. ويَخترقُ هذا الغموضَ هجاءَ مسرحية **توراندوت** (*Turandot*) الخالي ظاهرياً من أيّ تمييز. وتبدو حكايةُ **توراندوت** من الوهلة الأولى متشدّدَةً لدرجةٍ تبلغُ حدّ السوقية، كحال باعةِ القرنبيط الذين يتوجّهون إلى رجل العصابات أرتورو أوي (Arturo Ui) ليتابعوا أعمالهم، وحال

---

(22) Ibid., 1er décembre 1945, p. 438.

(23) Brecht, *Me-ti, livre des retournements, fragment*, p. 106.

الإمبراطور، مالك القطن، الذي يوظّفُ التوي (غاسلي الأدمغة) ليخفوا على الشعب الحقيقةَ حولَ أزمة نقص القطن التي يفتعلونها. وإذ يعجز التوي عن خداع الشعب، يعهدُ الإمبراطور بالأعمال إلى رئيس العصابة غوغر غوغ (Gogher Gogh)، الأخ التوأم لأرتورو أوي. لكنْ وإنْ كانت بنيةُ الحكاية متشابهةً إلاّ أنّ تغييرَ المُعطَياتِ يُعَدّلُ المعنى: فرئيسُ الدولة يحلُّ محلَّ الرأسماليين، ويدفعُ أحدُ التوي المدعوين إلى المؤتمر حياتَه ثمناً لِهَذْرِهِ حولَ مسألةِ المِلْكيّة:

> حسناً! إننا نعلمُ جميعاً يا أصدقائي أنّ الإمبراطور هو الذي لديه القطن (همسٌ بين الحاضرين) لا بمعنى الامتلاك، وإنما بمعنى القرار والإدارة والتنظيم[24].

ذلكم ما يذكّرُ بالاكتشافات النظرية القريبةِ العهد والمثيرةِ حول الفرق بين علاقات الإنتاج وعلاقات المِلْكيّة. ويسمحُ الانتقالُ من المسألة التقليدية (كيف نبيعُ كمّياتٍ أكبر من الملفوف) إلى المسألةِ الجديدة (كيف نجعلُ نقصَ القطنِ أمراً مقبولاً في نظر الشعب) بالانزلاق من بلاغة المثقّفين البورجوازيين إلى بلاغة المثقّفين البروليتاريين. أوَلَمْ يكن في أجهزةِ القيادة في ألمانيا الغربية بعضٌ من هؤلاء التوي من خيّاطيّ الثياب وممن لا يملكون الثياب الذين يتصارعون بأجزاء كتُبِ كاميه (Ka-meh) (كارل ماركس) حول الوحدة من القاعدة إلى القمّة ومن القمّة إلى القاعدة[25]؟ فهل معهدُ

---

(24) Brecht, «*Turandot ou le congrés des blanchisseurs,*» dans: Brecht, *Théâtre complet*, tome 11, p. 36.

(25) «Les partis à l'étranger se détériorèrent. Ce n'était pas les membres qui choisissaient les secrétaires, mais les secrétaires qui choisissaient les membres,» dans: Brecht, *Me-ti, livre des retournements, fragment*, p. 121.

(لقد تدهورت الأحزابُ في الخارج، فليس الأعضاءُ من ينتخبُ الأمناء بل الأمناءُ هم الذين ينتخبون الأعضاء). =

فرانكفورت هو المستهدفُ من هذا البحث المحموم عن الشواهد، ومن خلال هذه المدارس المهتمّةِ بالمسألة الكبرى المتعلّقةِ بوجود الأشياء خارجنا؟ أوَلَيسَ ذلك جديراً بالأحرى بموضوع امتحانٍ في المادّية الجدَلية (Diamat)؟ يستعينُ هؤلاء التوي على أيّ حال، ومن المفترضِ أنّهم غاسلو نظامٍ رأسماليّ مفلسٍ، بأكثر من محاكمةٍ عقليةٍ يستعيرونها من بلاغة المسؤولين الاشتراكيين. ما سببُ نقص القطن؟ «كثرةُ الشمس أو قلّتُها. قلّةُ المطرِ أو كثرتُه»[26]. إنّ تفسيرَ الوقائع يصلحُ كلّ مرّةٍ، اللهمّ إلاّ إذا دُحِضَتِ الوقائعُ بالذات بدعمِ الإحصاءات وتحت الرايةِ الخفّاقة:

> زعمَ (. . .) خطيبٌ وضيعٌ أنّ الصين لمْ تنتجْ هذه السنة ما يكفي من القطن. وهذه إهانةٌ بحقّ الشعب الصينيّ (. . .). إنّي مخوَّلٌ إبلاغكم بأنّ الصين أنتجَتْ ما لا يقلّ عن مليون ونصف المليون بالة من القطن[27].

بعد هذه الإشادة «بمنتجيّ الملابس الأبطال»، يظهرُ تفسيرٌ جديدٌ لأزمةِ نقص القطن من جهة الحياة الجديدةِ التي يعودُ الفضلُ فيها إلى محاسن التأميم:

> آه يا سادة. إنّ تحكُّمَ المؤسّسة الإمبراطورية بالإنتاج غيّرَ فجأةً كلّ شيء. فلقد بدأ فنُّ العيش الرغيد يعمُّ في قُرانا. فنُّ العيش

Et Turandot...: «Le 2ème Tui: L'union de la base au sommet. Le 1er Tui: Bon de la base au sommet. Puisque chez nous la direction est élue par la base (le 2ème Tui éclate de rire).» =

(التوي الثاني: الوحدةُ من القاعدة إلى القمّة. التوي الأوّل: حسناً من القاعدة إلى القمّة. لأنّ القاعدةَ عندنا هي التي تنتخبُ القيادة (التوي الثاني ينفجرُ ضاحكاً))».

(26) Brecht, «*Turandot ou le congrés des blanchisseurs,*» dans: Brecht, *Théâtre complet*, tome 11, p. 36.

(27) المصدر نفسه، ص 39.

الرغيد! أمّا سببُ اختفاء قطنِنا (...) فيعودُ إلى تقدُّمِ فنّ العيشِ الرغيد: لقد سحَبَهُ الناسُ، اشترَوه[28].

إنها انزلاقاتٌ لصورة التوي متحكَّمٌ فيها: أفلا نرى من خلال ذلك، وفي نهاية المطاف، صورةَ الفنّانِ الاشتراكيّ برتولت بريخت الذي يدفعُ ثمنَ حيازة مسرحٍ أشعاراً على شرف زراعة الدُّخْن (millet) في الاتحاد السوفياتيّ، أي على شرف الزراعة الميتشورينية[*] (mitchourinienne)؟ غير أنّ اهتزازَ الصورةِ والغَمْزَ هما أكثر من مجرّد ممارسةٍ لازدواجية الحقيقة. فالأمرُ لا يتعلّقُ بإخفاءِ الهَرطَقة (hétérodoxie) تحت التشدُّدِ (orthodoxie)، لأنّ الازدواجَ بلا توقُّفٍ من خواصّ هذا التشدّدِ المُحافَظِ عليه بقوّةٍ وتصميم. ويُبَرِّرُ إيمانُ بريخت الراسخُ، في أنّ شيئاً لن يتغيّرَ ما لم تتغيّرْ علاقاتُ الإنتاجِ، نظرتَه الواضحةَ التي ترى أنّ علاقاتِ الإنتاجِ لم تتغيّرْ حقّاً بعدُ في أيّ مكانٍ ـ وأنّ الفسادَ لا يزالُ سائداً في كلّ مكانٍ ـ، كما يُبرّرُ طاعةَ أولئك الذين يجعلون هذا التغييرَ غايتهم ويمهّدون له. وتُعَقِّدُ هذه الازدواجيةُ بالضرورة الفكرَ المتّصلَ بالنافع. فأنْ يدفعَ بائعُ الآراء برتولت بريخت، في دائرة التبادل، ثمنَ إمكانية الفنّانِ/ المنتِج المساهمة في حلولِ إنتاجيةٍ كبيرةٍ للجميع هي حيلةٌ لا يمكنُ ردُّها إلى مجرّدِ حنكةٍ شخصية. إنّها جزءٌ من ذلك التحوُّلِ المفاجئِ الذي يُصبحُ فيه الفسادُ، حيث يضيعُ إنتاجُ الحقيقيّ، مُنتِجاً بدوره. ولا مجالَ لتفادي هذه الجدليةَ، منذ الخطيئة الأولى التي فصلَ فيها صاحبُ الحقيقيّ (غاليليه) ما هو حقيقيٌّ عن الشعب، جاعلاً من العلمِ قيمةً تبادليةً للحقيقة الموجودة في السلطة ومستبدلاً

(28) المصدر نفسه، ص 40.

(*) نسبةً إلى المهندس الزراعيّ الروسيّ إيفان ميتشورين (Ivan Mitchourine) (1855 ـ 1935).

في الوقت نفسِه بأخلاقيات(*) اقتصادِ الاستعمال أخلاقياتِ سياسةِ النافع.

يحلُّ بريخت إذاً، في زمن المنفى والعودةِ، محلَّ التعارضِ «التقنوقراطي» القديم بين الإنتاج والاستهلاك جدليةَ الإنتاج والتبادل. فعلى التبادل الذي ضاعَ فيه معنى الإنتاج أنْ يُصبحَ حيّزَ إنتاج جديد. وعلى الحقيقة التي صارت قيمةً تبادليةً أنْ تستعيدَ قيمتَها الاستعمالية (valeur d'usage) باللجوء إلى أساليب الكذب المفارقة. فالوظيفةُ الجدليةُ للفوضى والتطفُّلِ والفساد هي إعادةُ إدخالِ الإنتاجِ في التبادل والاستعمالِ في الحقيقة.

* * *

لَمْ يعدْ بمقدورك، في هذا الزمان، الإبقاءُ على بعض الإنسانية من دون بعض الفساد، وهذا شكلٌ من أشكال الفوضى. فهناك إنسانيةٌ حيث يوجدُ موظَّفٌ يقبلُ الرشوة، وقد تنالُ حقَّكَ ببعض الفساد (. . .). وإنْ كانتِ الأنظمةُ الفاشيةُ تقمعُ الفسادَ فهذا دليلٌ على عدم إنسانيتها.

حوارات منفيين (*Dialogues d'exilés*)

لقد فكّرَ بريخت بهذا الاستعمال للرشوةِ (vénalité)، لتحقيق التوازن في السلطات الجديدة وفي آثارها المميتة، منذ كان في هوليود، واضعاً في الفساد الأميركيّ أملاً يتجاوزُ ما وضعه في نَقاءِ الجيش الأحمر:

(*) عند استعمال الفعل بدّلَ/ استبدلَ يدخل حرف الجرّ الباء على الشيء المتروك لا المُستَبقى.

> إنّ البرلمان هو، بصورةٍ صريحةٍ إلى حدٍّ ما، وكالةٌ ويعملُ ويتكلّمُ بوصفه كذلك. وبالكاد يُعتَبَرُ ذلك فساداً إذ لا يوجدُ أيُّ وهم حول هذا الموضوع (...) ويمكننا تحديداً بسبب هذه النزعة إلى إقامة الصفقات أنْ نتوقَّعَ بعضَ الهزائم لهتلر، وهي هزائمُ مكلفةٌ ولا شكَّ لكنّها هزائمُ مع ذلك[29].

إلاّ أنّ هذا الفسادَ المفيدَ يجدُ تجسيداً درامياً له في شخصية أزداك (Azdak) في مسرحية **دائرة الطباشير القوقازية** (*Le cercle de craie caucasien*). إذ يُعطي مرّةً الشعبَ حقَّهُ لا بدافع الشفقة (التشدُّدُ القديم) ولا حتى لأنّه يعي العلاقاتِ الطبقيةَ بصورةٍ سليمةٍ، وإنما لأنّه فاسدٌ لا أكثر، وهي فضيلةٌ تبدو، في الأزمنة التي تقلبُ فيها الثوراتُ الدولةَ، أكثر فائدةً من أيّ وقتٍ مضى. لكنْ أيّ ثورات؟ يبدو أنّ سياقَ قرارات أزداك المفاجئة هو سياقُ انقلاباتِ إقطاعيين من القرون الوسطى، أو سياقُ مستبدّين شرقيين حيث لا يتوقّعُ العمّالُ أيَّ شيء. لكنْ كيف نفهمُ، في هذه الحال، ملاحظةَ بريخت الغريبةَ إذ يكتشفُ العلّةَ الاجتماعية وراء سلوك أزداك:

> لقد وجدتُها في خيبته التي يمكنُ ردُّها إلى أنّه لا يأتي مع سقوطِ الأسيادِ القدامى عصرٌ جديدٌ بل عصرُ أسيادٍ جُدُدٍ. ومن ثمّ فقد استمرَّ في تطبيقِ القانون البورجوازيّ، لكنّه قانونٌ بورجوازيٌّ مُنْحَطٌّ ومخرَّبٌ وخاضعٌ لأنانية القاضي المطلقة[30].

من الصعبِ أنْ نُخطئَ في هُويّةِ هؤلاء الأسيادِ الجُدُدِ الذين يجبُ في عصرهم الاستمرارُ في تطبيقِ القانونِ البورجوازي. كما من الصعب ألاّ نرى في لاأخلاق أزداك، الذي يختزلُ قانونَ العالم

(29) Brecht, *Journal de travail*, 18 février 1942, p. 246.

(30) Ibid., 8 mai 1944, p. 384.

البورجوازيّ إلى جوهره، أنانيةً جذريةً ـ أنانية العوام والفنّان ـ وصورةً معكوسةً تماماً عن الوظيفيةِ النضاليةِ لمسرحيتَيّ **رَجُلٌ برَجُل** (*Homme pour homme*) **والقرار** (*La décision*). فلقد أُرغِمَ عاثرُ الحظّ غالي غي (Galy Gay)، إثرَ ضبطِه وهو يبيعُ فيلاً مزوَّراً، على ترك مهندسي النفوسِ يأخذون هُويّته. وما أزداك إلاّ غالي غي الذي لا تخدعه هذه العدالةُ النضالية لِتُحوّلهُ إلى جنديٍّ في خدمةِ أيّ إرادة. وتشبه عدالتُه إيجابياً بيعَ الفِيَلَةِ المزوَّرَةِ، وتُشيرُ قابليتُه للإرتشاء إلى إرادةِ العوامّ في العيشِ كمقابلٍ ضروريّ للأخلاقيات الجديدة للدولة، وإنْ كانتْ دولةَ البروليتاريا.

تفاؤلٌ وتشاؤمٌ لا يتزعزعان لدى بريخت. وبصورةٍ أكثر تحديداً، يبدو أنّ تفاؤلَ بريخت هو نتيجةُ إبطالٍ متبادَل لتشاؤمَين: لثقةٍ في الفضائل الفاسدة للعوامّ للنيلِ من منطقِ الأسيادِ الجُدُد، ولثقةٍ في نظامِ دولةٍ يحكمُها أولئك الذين نجحوا في مقاومةِ الإغواء النازيّ ليقمَعوا، في صفوف الجماهير الألمانية، بقايا اثنتي عشرة سنةً من الخضوع للنظام النازيّ. ويمكنُ بوضوحٍ ملاحظةُ الاتّجاهَين عند المهاجرِ ومن ثمّ عند الكاتب المسرحي في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. فما سببُ نفاد صبر بريخت أمام تكرارِ رفاقِ منفاه للسؤال الآتي: لِمَ يُقاتلُ العمّالُ الألمان حتى النهاية، في المصانع كما على الجبهة، لحمايةِ الرايخ المحكوم عليه بالموت؟ ثَمّةَ، أمام هذا السؤال وبطبيعة الحال، تهرُّبٌ معروفٌ يقولُ إنّ هؤلاءِ العمّال ليسوا عمّالاً حقّاً. وينساقُ بريخت بدوره مع هذا الإخفاء للحقيقة بإدانة «الشباب البورجوازيين الصغار»:

إنّ بهجةَ الحربِ عند الشباب من البورجوازيين الصغار هي غالباً تلك الشيوعية الزائفة التي تظهرُ في الجيوشِ الشعبية الهائلة للحروب الكبرى البورجوازية: المهمّةُ الوطنيةُ الكبرى، والجَمْعُ

الهائل، والأمنُ الاقتصاديّ، والتشهيرُ الرسميُّ بالأرباح، والعملُ الجسديّ، والاحتكاكُ بالآلات، والتدابيرُ الصحّية[31].

وليس التفسيرُ مُطَمْئِناً تماماً: فإنْ كانتِ الفاشيةُ تغوي فلأنها شديدةُ الشبه بالشيوعية! في نظر البورجوازية الصغيرة، على حدّ قولهم. لكنّ نهايةَ النصّ تحديداً تنزلقُ صراحةً إلى الجماهير العاملة عند التشديد على هذا التشابه:

من المجدي، في حالة ألمانيا، الكشفُ يوماً ما بصورةٍ جدّيةٍ عن المبادئ الاشتراكية التي قدّمها الفكر القومي الاشتراكي بعد إفسادها. إذ لا توجدُ طريقةٌ أخرى لتفسيرِ شعبيته لدى الجماهير العريضة[32].

ولا شكّ أنّ التشدُّدَ يتأكَّدُ مع هذا التنازلِ للجماهير العريضة: أوَليسَ هذا دليلاً على أنّه لا مخرجَ في ظلّ الرأسمالية؟ «وباختصارٍ شديد: يستمرُّ الألمانُ بالقتالِ لأنّ الطبقةَ المسيطِرَةَ لا تزالُ مسيطِرَةً»[33]. لكنّنا لا نُسقِطُ من حساباتنا مسألةَ الأسبابِ إلاّ للتأكيدِ على مسألة النتائج: فكيف يتمكّنُ أولئك الذين عجزوا عن مقاومة قوى التدمير في العالم القديم من بناء العالم الجديد؟ «كيف نتركُ للبروليتاريا حقَّ القيادةِ ونعفيها من المسؤولية؟»[34]. يدفعُ هذا المأزقُ السياسيّ إلى تعديلِ وظيفةِ التمثيل. فلقد كان المسرحُ الملحميُّ في ما مضى يريدُ «متفرّجاً يغيّرُ العالمَ»[35]، ويَعتَقِدُ أنّ من لا يعتبرُ الجمهورَ «اجتماعاً لمُغَيّريّ العالَم (Weltänderern) يتلقّى تقريراً عن العالَم»[36]

---

(31) Ibid., 24 mars 1947, p. 445.

(32) Ibid., pp. 445-446.

(33) Ibid., 18 août 1944, p. 399.

(34) Ibid., 9 mai 1942, p. 282.

(35) Ibid., 1er novembre 1940, p. 143.

(36) Ibid., 15 mars 1942, p. 256.

لا يمكنُ أنْ يتوصّلَ إلى فهمه. وإنْ كان المسرحُ الملحميّ، زمنَ العودة إلى ألمانيا، سيفضّلُ تسميةَ المسرحِ الجدليّ، فلا يعودُ ذلك فقط إلى الرغبةِ في التشديد على «الوظيفَة الاجتماعية» المشهورة للتمثيل. وذلك لأنّ هذه الوظيفةَ الاجتماعية لم يعُدْ بمقدورها التطابق مع فعلِ مخرّبيّ العالم القديم ولا أنْ تدعمَ نفسَها برجاءِ «الألفية الجديدة»[37]. فلقد استقبلتْ ألمانيا الثورةَ الاشتراكيةَ كما استقبلَ غوته وهيغل الثورةَ الفرنسيةَ، وتَلَتِ الدباباتُ الروسيةُ الامبراطورَ[*] على حصانه، أي كحلول الجَدَلية. «لقد انتَحَلَتْ هذه الأمّةُ من جديد ثورةً بمجرد تَمَثُّلِها»[38]. وتُعَدُّ الجدليةُ نفسُها التعبيرَ الأصفى عن «العصر السيّئ» الذي حلَّ محلَّ الألفية:

> إنّ الجدليةَ، التي تجعلُ الاضطرابَ يعمُّ كلَّ شيءٍ قبل أنْ تُعيدَ بعد ذلك الهدوءَ، والتي تُحَوّلُ دَفْقَ الأشياء نفسَه إلى شيءٍ ثابتٍ و«ترفعُ» المادّةَ إلى مصافّ المثال، تُقدّمُ حقّاً صندوقَ خبائث هذا العصر السيّئ. وفي الوقت نفسه، لا يمكنُ فهمُ ألمانيا هذه من دون الجدليةِ لأنّ عليها الوصولَ إلى وحدتها عن طريق مفاقمةِ تمزُّقِها والحصولَ على الحرّية بصورةِ أمرٍ مفروض. . . إلخ[39].

هذا هو محتوى صندوق الخبائث الذي يظهرُ في المسرح الجدليّ: فأثرهُ لم يعُدْ يتعلّقُ بثورةٍ يجبُ القيامُ بها كما لا يتعلّقُ بثورةٍ قامَتْ. فالثورةُ لم تعُدْ تنتظرُ أنْ تقومَ كما إنّها لم تقمْ:

---

(37) المصدر نفسه.

(*) أي نابليون بونابرت بطبيعة الحال.

(38) Ibid., 6 janvier 1948, p. 465.

(39) المصدر نفسه.

لم يُكتَبْ لألمانيا أنْ تعرفَ السيرورةَ المُطَهِّرَةَ للثورة. فلقد حدثَ هنا التغييرُ الكبيرُ، الذي يلي الثورةَ عادةً، من دون هذه الثورة[40].

من هنا تأتي إلزاميةُ الانتقالِ بمسرحِ الروّادِ إلى بيداغوجيا الدولة واستعادةِ تعارض العقلِ والعاطفة، الذي كان مُداناً زمن المنفى، وإنْ ببعضِ القسوة. ولربّما يرمي التعارضُ إلى الترويج للفهم الجديدِ لمُغَيِّري العالَم أكثر منه لقمعِ الإغواء القديم للتطابقِ مع المسرح النازيّ الكبير:

كيف يمكنُ للفنّ أنْ يكتفي بالتماسِ غريزةِ جمهورٍ بمثل هذا التنوّع وإحساسِه[41]؟

إلاّ أنّه لا يمكنُ لهذه البيداغوجيا الموضوعة في خدمةِ الطبقة الحاكمة الجديدةِ أنْ تعزلَ نفسَها عن ضدّها: ففكرُ غموضِ الوعي الطبقيّ قد وسمَ مسرحياتِ المنفى، من **رعب وبؤس الرايخ الثالث** (*Grand-peur et misère du III^ème Reich*) إلى **دائرة الطباشير القوقازية** (*Cercle de craie caucasien*)، مروراً بـ **الأمّ الشجاعة** (*Mère courage*) **والمعلّم بونتيلا وخادمه ماتي** (*Maître Puntila et son valet Matti*) **وشفيك في الحرب العالمية الثانية** (*Schweyk dans la deuxième guerre mondiale*). ومع ذلك فقد لوحِظَ في هذه المسرحيات كافّة أنّ الطبقةَ العاملةَ، التي نادراً ما تكونُ حاضرةً على خشبة المسرح البريختي، غائبةٌ بصورةٍ أكثرَ جذريةً من أيّ وقتٍ مضى. لكنّنا نلحظُ الشاغلَ الكبيرَ للمنفيّ، من خلال تمثيلِ شخصياتٍ من العوامّ وهي تكتشفُ سُبُلَ القبولِ والرفض: ما الذي يدفعُ العمّالَ الألمان إلى

---

(40) Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, p. 331.

(41) المصدر نفسه.

الخضوع؟ وهل يمكنُ لصمتِهم أنْ يتحوّلَ إلى مقاومةٍ كما تَحوّلَ انتظامُهم الطبقيّ إلى قبول؟ وما الذي يُمثِّلُ، ضمن الشروط الجديدة لـ «نظام إشارات (gestique) عهد الديكتاتورية»، إشارةَ الرفضِ البسيطة؟ فمن شأنِ تحويلِ العلاقات الطبقية إلى مَجازٍ (métaphorisation) على المسرح العائلي (العلاقات الأُسَريّة أو الخَدَميّة) أنْ يقودَ إلى عزلِ علاقاتِ السيادةِ والخضوع أكثرَ فأكثر داخلَ شكلها الذريّ (nucléaire). ويُحصَرُ عَمَلُ عِلم العلاقاتِ الطبقيةِ بملاحظةِ سلوكِ الأفرادِ حيثُ تُجَنِّدُهُم السلطةُ لخدمَتها.

تُشيرُ هذه الفكرةُ بإصبع الاتّهام إلى واحدةٍ من النقط الشديدةِ الحساسية في التشدُّد هي: علاقةُ العلم بالأخلاق. فمِنَ الأمّ الشجاعة التي تقدِّمُ أولادَها لحربِ النقيب العظيم وهي حربُها هي أيضاً، إلى غروشا (Groucha) التي تجدُ مهمَّتَها الخاصّةَ في الحرب الأهليةِ بتبنّي ابن الحاكم، يُظهِرُ التأمُّلُ في العلاقات بين الحبّ الأموميّ والصراع على السلطةِ غموضاً يتضاربُ مع الخشونةِ التي كانت في ما مضى تُقابلُ الأوهامَ الأموميةَ لـ **جان قدّيسة المسالخ** بوعي بيلاجي فلاسوفا الاجتماعيّ. إذْ يتفتّحُ وعيُ بيلاجي في وقتٍ مبكرٍ وتنضمُّ إلى الصراعِ الذي لم تفهمْهُ جان دارك إلاّ ساعةَ موتها. إلاّ أنّ غروشا في نهايةِ قصّتِها، وكحالِ الأمّ الشجاعة، لا تفهمُ العلاقاتِ الطبقيةَ المسبِّبَةَ للحروب والثورات. وتفوُّقها عليها تفوُّقٌ أخلاقيٌّ خالص: فهي تُقابلُ الأمَّ الشجاعة كما تُقابِلُ الأمُّ التي تستعيدُ طبيعتَها (renaturée) الأمَّ الممسوخةَ (dénaturée). وصارت البيداغوجيا، التي كانت في ما مضى تُقابلُ تفتُّحَ الوعي السياسيّ بأفخاخِ الأخلاق، تستوجبُ حكماً يتّصلُ بكرامة الأفرادِ لا بالظروف الاجتماعية التي تجعلهم ما هم عليه.

مما لا شكّ فيه أنّ على أَرْخَنَةَ (historicisation) السلوكِ أنْ

تَحُولَ دوماً دون اعتبار تصرّفهم تصرّفاً طبيعياً، لكنّها لم تعدْ تُتيحُ تفسيرَ الشناعةِ بفقدان البصيرة. ولا ترمي العنايةُ الفائقةُ التي أولاها بريخت لتصحيح عرضٍ لمسرحية **الأمّ الشجاعة**، يعتمدُ بصورةٍ مفرطةٍ على استثارة الشفقة، إلى إحلالِ فهمِ الظروف الاجتماعية لأحداثها محلَّ مشاعرِ التطابق، بقدر ما ترمي إلى منع أيّ تعاطفٍ من شأنه أنْ يُحَيِّدَ الحكمَ المتعلّقَ بوضاعتها. كذلك فإنّ تنظيمَ الخطابِ المتّصل بالتغريب، بوصفه عاملاً لتفتُّحِ الوعي، يُخفي فخّاً: إنّه يُخفي الازدواجيةَ الجديدةَ لِفِكْرِ «الظروف (circonstances)». ومما لا شكّ فيه أنّ هذه الظروفَ تُحيلُ، بتأكيدِها نسبيّةَ سلوكِ الأمّ الشجاعة وإيليف (Eilif)، إلى رؤيةٍ لعالم قابلٍ للتغيير وإلى متطلَّبٍ ثوريّ، وإنْ كلَّفَ الأمرُ قيامَ ديكتاتوريةٍ «على» البروليتاريا. إلاّ أنّ فكرَ/عذرَ الظروفِ هو أيضاً ما يستبعدُ كلَّ أنواعِ التغيير الذاتيّ للأفراد، ومن ثمّ كلَّ أملٍ بتغييرِ العالَم[42]. ويُخفي خطابُ الكشفِ (dévoilement) القطيعةَ المتناميةَ بين معرفةِ الظروفِ وأخلاقِ التغيير. ولقد وَسَمَ هذا اللُّبْسُ بعمقٍ التلقّي البَدئيّ لمسرحيات بريخت في فرنسا، كما يُلَخّصُه حكمُ بارت (Barthes) على مسرحية الأمّ الشجاعة:

> لا تُخاطِبُ الأمُّ الشجاعةُ أولئك الذين يغتنون، من قريبٍ أو بعيدٍ، في الحروب. وإنّه لَخَلطٌ مضحكٌ أنْ نكشفَ لهم الطبعَ النفعيَّ التجاريّ للحرب[43].

إذاً لِمَنْ يكتبُ بريخت، وهل يعرضُ مسرحيتَه لمواطنين

---

(42) انظر: Brecht, *Journal de travail*, 24 novembre 1942, p. 333.

(43) Roland Barthes, «Mère Courage aveugle,» dans: Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris: Le Seuil, 1981), p. 48.

ينتفعون ـ انتفعوا ـ بشكلٍ من الأشكال من آلة الحرب الهتلرية؟ إذْ لا ضرورةَ لكشفِ «الطابع النفعيّ التجاريّ للحرب» أمام زوجة الجنديّ. فالهدايا التي يرسلُها إليها زوجُها من كلّ عاصمةٍ يحتلّونها تُنبئُها بذلك بشكلٍ كافٍ. والأمرُ يتعلّقُ فقط بإيصالِ طَرْدٍ إليها مختلفٍ قليلاً عن الطرود الأخرى، أي نعشِ زوجها[44]. ولا يوجدُ أيُّ داعٍ لإفهامِ جمهورِ مسرحية الأمّ الشجاعة والتشديد على فقدان البطلة لبصيرتها. إذ يُدركُ المتفرّجون، كما الشخصيةُ، أنّ الحربَ هي مصدرٌ للكسب ليس حكراً على الكبار. وما على الجمهورِ أنْ يتعلّمَه من تلك الأمّ الشجاعة، التي لا تُعَلِّمُ شيئاً، ليس إحلال معرفةٍ محلَّ جهلِه وإنما تقديرُ قيمةِ تلك المعرفة التي يتقاسمَها مع البطلة: إنها معرفةٌ مطّلعةٌ على «الظروف الموضوعية» لهذا العالَم، لكنّها لا تُبصرُ احتمالَ الحقدِ عليه وتحقيقِ عالَم آخر يكون الأطفالُ فيه أهمَّ من الأعمال والصفقات. وليس فقدانُ البصيرةِ ما يُعرَضُ أمامنا بل هي معرفةٌ ما. ويمكنُ استخلاصُ درسَين متناقضَين من هذا العرض: ضرورة ديكتاتورية الحزب أو أولوية تغييرِ الأفراد، لكنْ من دون أيّ معرفةٍ تتّصلُ بشروط هذا التغيير.

إنّ الخَلْطَ هو إذاً من طَرَفِ أولئك الذين يتجاهلون قَلْبَ العلاقة بين العلم والطيبة، وبين الوعي الطبقيّ والمحبّة الأسروية. ولا شكّ أنّ باستطاعةِ العامل كال (Kalle) أنْ يَعرِضَ للمثقّفِ زيفل (Ziffel) التشدّدَ البروليتاريّ بالحديث عن ذاك الصديق الكيميائيّ والمعادي للحرب، المتعصّبِ وصانعِ الغازات الخانقة، وتبريرِ سلوكه:

> كان محقّاً في تأكيدِ غياب أيّ علاقةٍ بينه وبين ما يصنعه، كحالِ أيّ عاملٍ في مصنع درّاجاتٍ هوائيةٍ تجاه تلك الدرّاجات. ولقد

---

(44) Bertolt Brecht, «Et qu'a reçu la femme du soldat?,» dans: Brecht, *Poèmes*, tome 6, p. 37.

كان مثلَنا ضدّ عدم وجود أيّ علاقةٍ بين الإنسان وما يصنعه[45].

إلاّ أنّ أخاه الطبقيّ، عاملَ «تشغيل اليد العاملة»، لا ينجحُ في إفهامِ استدلال المثقّفين هذا للجارةِ التي تُخبرُه بموتِ أخي زوجته، ضحيّةَ آلةِ الحربِ التي تعرضُ عليها التوظيف[46]. ويُقابلُ خضوعُه مقاومةَ زوجتِه المصمّمةِ على ارتداء ثيابِ الحداد على أخيها على الرغم من الأقاويل. تُحَدّدُ أنتيغونا العاملةُ هذه، التي تواجهُ سلطةَ الموتِ لا من خلال الأحكام الأبوية الصارمة للقانون وإنما من خلال إغواءات العملِ بدوام كاملٍ لزوجها، فكراً جديداً للمقاومةِ يصبحُ نموذجياً في «نظام إشارات عهد الديكتاتورية». إذ تحملُ عاطفةٌ أنثويةٌ ما قدرةً كامنةً على المقاومةِ أكبر من الوعي المتنوّرِ لأولئك الذين يمدّون يدَهم لعملِ النازية مدّعين رفضَ تقديمِ فكرِهم الطبقيّ لها.

سَبَقَتِ الإشارةُ إلى تَأَثُّرِ أعمال بريخت وسلوكه، في سنوات المنفى، بشخصيةٍ من إبداع ياروسلاف هازيك (Jaroslav Hasek): هذا الجنديّ شفيك (Schweyk) الذي يُعَطّلُ آليةَ القمعِ بخضوعه نفسِه. إذ يدُلُّهُ فشلُ بديهيات الوعي الطبقيّ إلى طريقِ قلبِ النظامِ القائم بهذا الشكلِ من الخضوع الذي يُبالي بسلطة السيّد وحسب ولا يبالي بمبرّراته. ولا تُحيلُ ازدواجيةُ شفيك عندها إلى غرابةِ البطلِ البوهيميّ بل تتطابقُ مع الوعي الطبقي لأولئك العمّالِ الذين «لا علاقة لهم» بالأسلحة التي يصنعونها في معامل الرايخ بكلّ دقّةٍ وحرص. لكنْ على الرغم من افتتانِ بريخت بهذا الشكل من الخضوع/الرفض فهو لا ينخدعُ بتلك النزعةِ الشعبية التي تُقابلُ الوضعيةَ المدمِّرَةَ لآل باردامو (Bardamu) وشفيك بالعدميّةِ الشموليةِ

(45) Brecht, *Dialogues d'exilés*, p. 55.

(46) Bertolt Brecht, «*Grand-peur et misère du IIIe Reich*,» dans: Brecht, *Théâtre complet*, tome 2, pp. 321-325.

في أعلى أشكالِها. ففي الوقت الذي يؤيّدُ فيه والدُ باردامو القضيةَ الهتلرية، يلجأُ الجنديُّ شفيك، لمقاطعةِ خطابِ الفوهرر، إلى «وسيلةِ البؤس» التي تُدعى «حرّية القطع»[47]. ولا يمنعه ذلك من الجري أمام ستالينغراد للّحاق بجيشِه، كما فعلَ أولئك العمّالُ/الجنودُ في الجبهة الشرقية الذين خاطبهم بريخت في قصيدةٍ طويلة[48]. وكما كان يمكنُ أنْ يفعلَه الخادمُ ماتي (Matti) والأحمرُ سرخالا (Surkhala) اللذان يريان أنّ شرَفَهُما يقضي بعدمِ التعاونِ مع ربّ عملِهما لا برفضِ العمل المأجور. ولو كان بونتيلا يبيعُ القنابلَ لَصَنعاها له شرط ألاّ يعاملهما بِرَفْعِ الكُلْفة. وفي نهاية المطاف، يَؤُولُ المنطقُ النقابيُّ لمبدأ «اللاعلاقَة (rien à voir)»، وفردانيةُ شفيك المدمِّرَةُ، إلى تطابق الأضدّاد نفسِه، ويبدو من العبثِ في بداية الأمر البحثُ عن مكانٍ خارجَ هذا التناقض لتفتُّحِ المستقبل:

> عند إعادةِ قراءةِ شفيك القديم في القطار أحسستُ بنفسي، من جديد، مفتوناً بهذه البانوراما العريضة التي صوّرها هازيك (Hasek) وبوجهة النظرِ غير الإيجابية (unpositiv) (a-positif) للشعب الذي هو تحديداً الإيجابيُّ الوحيد ومن ثمّ يتعذّرُ عليه أنْ يظهرَ «إيجابياً» تجاه أيّ شيءٍ آخر (. . .). ويجعلُ منه ثباتُه موضوعَ استغلالٍ وظلمٍ لا ينضبُ، وتربةَ التحرُّرِ الخصبةَ في الوقت نفسِه[49].

---

(47) André Glucksmann, *Les maîtres-penseurs* (Paris: Grasset, 1977), p. 72.
باردامو (Bardamu) هو بطل رواية **رحلة إلى أعماق الليل لـ سيلين** (*Voyage au bout de la nuit de Céline*).

(48) Bertolt Brecht, «Aux soldats allemands du front de l'est,» dans: Brecht, *Poèmes*, tome 6, p. 31.

(49) Brecht, *Journal de travail*, 27 mai 1943, p. 345.

ومع ذلك ترتسمُ هَرَميةٌ ما، تضعُ فوقَ التخريب الذكوريّ/ النقابيّ للطاعة، شكلاً آخر من أشكالِ القبول/ الرفض هو الشكلُ المنزليّ/ الأنثويّ للعصيان المُتأتي من فرط الحمية الأسروية. فلقد خالفتْ الخادمةُ الطفلةُ سيمون ماشار (Simone Machard)، بسبب تفكيرِها بأخيها الجنديّ، المنطقَ النقابيَّ للسائقين الذين يريدون، من أجل نقلِ آنيةِ مائدةِ ربِّ عملهم، مصادرةَ الشاحناتِ المخصّصَة لنقلِ اللاجئين شرطَ أنْ يُقَدّمَ لهم ربُّ العمل طعامَ الغداء وأنْ يتولّى شخصياً الاهتمام بمسألةِ التحميل. فهُم أيضاً «لا علاقة لهم» بما ينقلونه. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ إشارةَ مقاومةِ المُحْتَلّ لا تأتي من حِكمتِهم على الإطلاق وإنما من براءةِ سيمون، لا بل من جنونِها: أي مِنْ حريقِ مستودعٍ وقودِ صاحب الفندق. ويقلبُ هذا التجسيدُ الثاني لجان دارك العلاقةَ التي أقامتها مسرحية **جان قدّيسة المسالخ** بين الوعي الطبقيّ والشفقة تجاه البؤساء. ويُعَدُّ التحريضُ الذي يقدّمُهُ موضوعُ مسرحية دائرة الطباشير القوقازية اللطيفُ أكثرَ جذريةً أيضاً. إذ تُحقّقُ غروشا، بإنقاذِ وتبنّي ابن الحاكم، الانحرافَ الأقصى عن منطقِ خَدَمِ بونتيلا (Puntila) الذي يريدُ ألاّ يكونَ لأحدٍ علاقةٌ مع ربّ العملِ خارجَ ساعات العمل. ويأتي قيامُ أزداك بإنقاذِ حياةِ الدوق الكبير ليَزيد من غرابةِ هذه الحكاية التي يُظهِرُ فيها الصغارُ ذهنيةَ العصيانِ المخرِّبِ لديهم من خلال الخدمات التي يقدّمونها للكبار.

يعي بريخت بشكلٍ كافٍ ذلك التحريضَ بحيثُ يؤكّدُ تَخَلُّفَ بطلاته، جاعلاً من سيمون ماشار طفلةً ومصحّحاً شخصية غروشا البالغة الإيجابية:

عليها أنْ تكونَ صعبةَ الانقيادِ لا متمرّدةً، ووديعةً لا ضعيفةً، ومثابرةً لا محصّنة ضدّ الفساد (...). على غروشا التي تحملُ

علاماتِ تخلُّفِ طبقتِها أنْ تُقَلّلَ من فُرَصِ التطابق معها[50].

لكنْ من أيّ وجهةِ نظرِ «متقدّمةٍ» نحكمُ على تخَلُّفِ غروشا؟ من وجهةِ نظر تلك الطبقةِ العاملة الناضجةِ التي يقولُ عنها بريخت عام 1945 وبأسلوبٍ شديدِ الإيجاز إنّها لا تُبدي «أيّ علامةٍ من علاماتِ الحياة»[51]؟ أم من وجهةِ نظرِ جمهورِ مسرح برلينر أنسامبل (Berliner Ensemble) «غير المتجانس» و«البورجوازي الصغير» في غالبيته العظمى؟ أم من وجهةِ نظرِ الأسيادِ الجُدُدِ والتوي (Tuis) الجُدُد؟ تقترحُ حكايةُ غروشا المتخَلِّفَةِ، مقابل عِلمِ التوي، نموذجاً أو لِنقُلْ تخييلاً في حدِّه الأقصى.

لا يمكنُ لبريخت الاكتفاء بعلاقة التعارضِ البسيطِ التي يقيمُها أيديولوجيّو اليوم بين «نقص العلم (inscience)» عند آل باردامو والمعرفةِ الإرهابية لمعلّميّ الفكر. إذ يجعلُ مقابلَ معرفةِ التوي أشكالاً مختلفةً شعبيةً من المعرفة ومن اللامعرفة (non-savoir): معرفةَ الأمّ الشجاعة المتعاونة، تصميمَ شفيك على «عدم رغبته بمعرفة أيّ شيء» ومعرفةَ غروشا الأمومية. . .إذ تُقابلُ غروشا منطقَ التغريبِ، أي المنطقَ الذي يقولُ نعم ولا لأوامرِ المالكين ومنتجاتِهم، بأخلاقِ تَمَلُّكٍ جديدٍ يجبُ ألاّ نرى فيها دفاعاً عن الاستعمار («ينتمي كلُّ شيءٍ إلى من يجعله أفضل») ولا اعتناقاً من طرف بريخت لنظريةِ استرجاعِ إرث المعلّمين القدماء. وتُحدّدُ الأمومةُ الجديدةُ التي ترمزُ إليها غروشا، والأهمّيةُ المعطاةُ لصورةِ الفنّان والتشديد المتنامي على فضيلةِ «الكائن الصديق» (Freundlichkeit)، أخلاقاً جديدةً للممارسة تتعارضُ مع أخلاقِ الروّادِ الفاتحين ومع أخلاق الوَرَثَةِ على حدٍّ سواء. وتتوضّحُ هذه الأخلاقُ من خلال مئة

---

(50) Ibid., 15 juin 1944, p. 391.

(51) Ibid., 10 mars 1945, p. 423.

ملاحظةٍ دقيقةٍ: مِنَ الاهتمامِ بإنسانيةِ الأشياء التي استُعمِلَت وبإكسسوارات فيغل(*) (Weigel)، ومنَ الافتتانِ بالطريقةِ التي صنعَ فيها جان رنوار(**) (Jean Renoir) لنفسه محيطاً فرنسياً و«مثقّفاً» من أثاثٍ أميركيٍّ قبيح، ومن تأكيد القيمةِ الثقافيةِ لأنواع الأجبان... وهكذا ظهرتْ واستقرّتْ فكرةٌ أخرى عن الإنتاجِ، خلفَ انقلابِ العلاقات بين العلمِ والأخلاق. وهناك ملاحظةٌ دوّنها في **يوميات العمل** (*Journal de travail*) تُعطي صورةً عن ذلك. إذ ينتقدُ فيها بريخت تطابقَ الاشتراكيةِ و«النظام العظيم»:

> يجبُ، على العكس من ذلك، تعريفُه بصورةٍ عمليةٍ أكثر على أنّه الانتاجُ على نطاقٍ واسع. ويجب بطبيعة الحال أخذُ كلمة إنتاج بمعناها الأوسع، ويرمي الصراعُ إلى تحريرِ إنتاجيةِ كلّ البشر من كلّ القيود. وقد تكونُ المنتَجاتُ خبزاً أو مصابيحَ أو قبّعاتٍ أو مقطوعاتٍ موسيقيةً أو خططاً في الشطرنج أو سقاية أو صبغةً أو خطّاً أو ألعاباً... إلخ[52].

نجدُ المصابيحَ هنا عالقةً ضمنَ مجموعةٍ تحيدُ إلى حدٍّ ما عن الخطابِ البلشفيّ الرسميّ حول كهربة البلاد. ويبقى الإنتاجُ على نطاقٍ واسعٍ هو الكلمةُ الأخيرة، وسيبقى كذلك، لكنْ لم يَعُدْ يتعلّقُ الأمرُ بملحَمةِ الآلةِ العظيمةِ والكهرباء والسرعةِ، ولا حتّى بالنزعة التايلورية (taylorisme) التي طابقَ فيها الفنّانونَ الحداثيون في العشرينيات مثَلَهم الأعلى مع مثَلِ السياسات الماركسية. وبالنتيجة

(*) هيلين فيغل (Hélène Weigel) هي زوجة بريخت وكانت تُديرُ فرقة برلينر أنسامبل المسرحية التي أسستها مع بريخت.

(**) جان رنوار (1894 ـ 1979): السينمائي الفرنسي المعروف ابنُ الرسّام الانطباعيّ المشهور بيار أوغست رنوار.

(52) Ibid., 7 mars 1941, pp. 174-175.

أصبَحَتِ الثقافةُ الحِرَفيّةُ والفنُّ واللعبُ والتبرُّجُ والحركَةُ (gestus) العناصرَ المهيمنةَ في النموذج المثاليّ الإنتاجيّ. ويضعُ إنتاجُ الحِرَفيّ والفلّاحِ والفنّانِ واللاعبِ والمرأةِ أخلاقيةً في العلاقات بين الأفرادِ مكانَ «القاعدةِ الموضوعية» للاشتراكية، أي التصنيع على نطاقٍ واسع. ولقد صار من المستحيلِ، بعدَ حربِ إسبانيا والحربِ العالمية الثانية، التفكيرُ في التصنيع على نطاقٍ واسع من دون التفكيرِ في التدمير على نطاقٍ واسع. ويُقابلُ العصرَ التعليميَّ للطيّارين عابري المحيطِ، حاملي العلم والتقدُّم، المرثيةُ (élégie) القصيرةُ المخصَّصَةُ لذلك الأخ الطيّارِ الذي كسبَ في جبلِ غواداراما (Guadarrama)، وإلى الأبد، فضاءَ قبرٍ طوله مترٌ وثمانون سنتمتراً[53]. وينضمُّ إلى التفكيرِ في نشوةِ آلةِ الحربِ النازية، وفي عواقب أولويةِ الإنتاج العسكريّ في الاتحاد السوفياتيّ، القَرَفُ الذي توحي به الصناعةُ الهوليودية. ويأتي الافتتانُ بشخصيةِ الرجلِ المثقّفِ جان رنوار، الذي «تعملُ الأحاسيسُ بصورةٍ جيّدة» لديه والذي يُمَجِّدُ «حضارةَ اليد»[54]، ليُرافقَ صورةَ الفنّانِ الساقط (déchu) في الصناعة الكبيرة لسينما الاستهلاك التي يراها بريخت مجسَّدَةً في فريتز لانغ[*] (Fritz Lang). ويُقابلُ الإنتاجَ الصناعيّ الواسعَ النطاق وسياسةَ النافعِ رؤيةً

---

(53) Bertolt Brecht, «Mon frère était aviateur,» dans: Brecht, *Poèmes*, tome 4, p. 30.

(54) Brecht, *Journal de travail*, 2 octobre 1943, p. 374.

(*) فريتز لانغ (1890 ـ 1976)، سينمائي مشهور أميركي الجنسية نمساوي الأصل صاحب أفلام تعدُّ علامات في تاريخ السينما العالمية مثل «ميتروبوليس» و«وصية الدكتور مابوز» و«تصفية حسابات» و«الضحية الخامسة» و«الغضب» و«الجلّادون يموتون أيضاً» الذي كتبه مع بريخت... إلخ.

(حول المشكلات التي صادفها بريخت خلال مشاركته في كتابة سيناريو فيلم «الجلّادون يموتون أيضاً»)، انظر: Brecht, *Journal de travail*, pp. 320-339.

للإنتاجِ بوصفه أخلاقاً وللأخلاق بوصفها إنتاجاً. ومن ثمّ، ففي هذا النقدِ لفلسفةِ إنجلز الذي يرتبطُ بتأمُّلٍ حول تصفيةِ الحِرْفيين الذين أُرسلوا ليقوموا بعشر ساعات عملٍ في المصانع:

> لا أخلاق من دون إشباعِ حاجاتٍ ماديّة، وهذه النقطةُ لا خلافَ حولها، أمّا الأخلاق من أجلِ التوصُّلِ إلى إشباعِ هذه الرغبات فلا إجماعَ عليها. إذ لا ينظرون إلى الحاجات الماديّة كحاجاتٍ أخلاقية، ولا إلى الحاجات الأخلاقيةِ كحاجاتٍ ماديّة[55].

يهاجمُ بريخت التشدُّدَ في نقطته الأقوى: أي في أولويةِ إشباعِ الحاجاتِ الاقتصادية. ومن ثمّ، يتوارى حقلُ النافعِ مرّةً أخرى. وينقلبُ التعارضُ البسيطُ بين الأخلاقِ والمنفعة السياسية: لا إلى تطابقِ الأخلاقيّ والسياسيّ (أخلاق التضحية (sacrificielle) في **القرار**)، وإنما إلى فكرِ وحدةٍ مباشرةٍ بين الأخلاق والاقتصاد: عالم الاستعمال الذي يُقصي السياسةَ من جديد. ويؤثّرُ هذا الانقلابُ الذي ينشأُ في مركزِ التشدُّدِ الصريحِ (أولوية «العامل الاقتصادي») في وظيفةِ التمثيلِ في الوقت نفسِه. إذ تَتوجّهُ هذه الأخيرةُ مبدئياً نحو تشكيلِ وعيٍ نافعٍ، وتميلُ إلى أنْ تُصبحَ هي بالذات نموذجاً لإنتاجٍ آخر، أو بدقّةٍ أكبرَ، لعلاقاتِ إنتاجٍ أخرى. فلقد صارتْ تخاطبُ المُشاهدَ لا لتضعَه في وضعِ الفعلِ النضاليّ، عن طريقِ «تفتُّحِ الوعي»، بل بالأحرى لتحثَّه على المشاركة في لُعبةِ التبادلِ المُنتِجِ الكبرى. «الفنُّ للفنّ» ضدّ «موسيقى الكوكا كولا»[56]، إنّها إلى حدٍّ ما، وبتجاوزِ تناقضات المعرفةِ والأخلاق، تلك «الغاية التي لا نهاية لها» للإنتاجية الواسعة التي تُحَدِّدُ الصورةَ البريختيةَ للاشتراكية. ويرتسمُ، بين أخلاق

---

(55) المصدر نفسه، 25 أيار/مايو 1989، ص 40.

(56) المصدر نفسه، ص 282.

الأموميةِ الجديدةِ واقتصادِ الاستعمال وجماليةِ التمثيل، شكلٌ يطمسُ بلا هوادةِ الطريقَ القويمَ للفنّ النافعِ ذي المستقبلِ السعيد.

❋ ❋ ❋

لا يتوارى التشدُّدُ خلفَ تخومه، بل في قلبِ معتقدِه تحديداً: أي في وعي ضرورةِ تحويلِ علاقات الإنتاج. يأتي الإنتاجُ على نطاقٍ واسعٍ، في طَرْفِ التمثيلِ، للتبادل مع المغامرة الروبنسونية(*)، ويأتي الوعيُ العلميّ للتبادلِ مع الطيبةِ الغبيّة. وتُدَمِّرُ لعبةُ تطابقِ الأضدادّ طروحاتِ التشدُّدِ الكبرى (الوعي، والعلم، والطبقة، والحزب، والإنتاج) وتتحقّقُ منها في الوقت نفسِه. فتطابقُ الأضدادّ هو ما يكشفُ في أيّ لحظةٍ عن الحقيقةِ، وما يحولُ في الوقت نفسه دون أيّ شكلٍ من أشكالِ سياسةِ الحقيقة.

إنّ أيّ محاولةٍ لفهم العالَم جدليةٌ بالضرورة، إلاّ أنّه لا وجود لسياسةِ الجدلية. وانحدارُ الاستعمالِ إلى النافع أمرٌ يتعذّرُ تجاوزه. وتمرُّ اشتراكيةُ الاستعمالِ الواسعِ الجديدةُ عبرَ قمعِ الدولة لقوى التدمير. إلاّ أنّ جهازَ القمعِ ذاك بحدّ ذاته قوّةٌ معاديةٌ للإنتاج لا يمكنُ محاربةُ آثارها بنظريةٍ أو سياسةٍ أكثر عدالةً، بل بتطويرِ إنتاج جديد. وعلى عناصرِ الاشتراكيةِ، الموجودة دوماً في الما بعد، أنْ توجدَ دوماً هنا.

يُجَرِّبُ بريخت، بعيداً عن البيداغوجيات السعيدةِ للوعي الذي أُزيلَتْ عنه الأوهام وبعيداً عن التنديدِ بالعلمِ الإرهابيّ لمعلّميّ الفكر، عجزَ الحقيقيّ.

(*) نسبةً إلى روبنسون كروزو الذي عاش بعيداً عن الحضارة معتمداً على ما تُعطيه إياه الطبيعة حصراً.

بورخيس(*) والداءُ الفرنسي

ينتقدُ بورخيس، في نصٍّ مشهور، فكرةَ خصوصيةِ الأدبِ الأرجنتينيّ المتجذِّرِ في التقاليد الشعبية وشعر الغوشو(**) (gauchos). ويقولُ إنّ تبجيلَ الأرجنتيين للطابعِ المحليّ هو تقليدٌ أوروبيّ، ولا يملكُ الأدبُ الأرجنتيُّ سوى تقاليدِ الأدبِ العالميّ. وحيثُ نجدهُ متجذّراً في لغةِ أهلِ الريف الأرجنتينيّ، كما في Don Segundo Sombra فهو يَشي، على العكس من ذلك، بالاستعارةِ المأخوذةِ عن الحلقات الأدبيةِ المعاصرة في حي مونمارتر[1].

ليس في الإحالةِ على الحلقات الباريسية في هذا النصّ أيّ تشنيع. فالشعرُ الفرنسيُّ المعاصرُ الذي يدّعي به الكتّابُ الأرجنتينيون تقديمَ أدبٍ وطنيّ هو جزءٌ من الأدبِ العالميّ، بجانب أسماء أخرى مُبَجَّلَة كمارك توين (Mark Twain) وروديارد كيبلنغ (Rudyard Kipling). إلاّ

(*) كاتب قصّة وشاعر وناقد أرجنتيني (1899 ـ 1986).

(**) هم حرّاس قطعان المواشي في سهول الأرجنتين.

(1) حيّ باريسيّ على تلّ يشرفُ على العاصمة كان معظمُ روّاده من الكتّاب والفنّانين، انظر: Jorge Luis Borges, «L'écrivain argentin et la tradition,» dans: Jorge Luis Borges, *Discussion*, traduit de l'Espagnol par Claire Staub (Paris: Gallimard, 1966), pp. 131-147.

أنّه من السهلِ تقريب هذا الشاهدِ السريع من نصوصٍ أخرى لبورخيس تَنَدّدُ بالحلقات الباريسية وتُعِدُّها المكانَ المحدَّدَ الذي تتمُ فيه الإساءةُ إلى التقاليد الأدبية، ومكانَ العالَم القديم الذي يفصلُ العالَمَ الجديدَ عنه لأنّه يحطّمُ التقليدَ الذي يندرجُ تجديدُهَ فيه تحديداً.

أُفكّرُ بشكلٍ خاصّ بالنصّ الذي يحملُ عنوان ويتمان الآخر[2] (L'autre Whitman). و«ويتمان الآخر» الذي يُطالبُ به بورخيس هو شاعرُ الإيجازِ والتعريضِ (allusion)، أي عكس ما يجعلون منه عادةً: إذ يجعلونه شاعرَ الديمقراطية الذي يصفّقُ مطوّلاً للطرقِ السريعةِ وللموانئِ المزدحمة بالعمل ولمداخن المصانع ولحشود القارّة الجديدة التي لا تنتهي. فإنْ كان الثاني يخفي الأوّل فذلك، على حدّ قول بورخيس، لأنّ أميركا الشماليةَ منقسمةٌ من ذاتها. إذ لا تُحكَى أميركا روّادِ الشمال لأميركا الجنوب إلاّ من خلال المصفاةِ الأوروبية. غير أنّ أوروبا بدورِها لا تُحكَى لنفسِها إلاّ من خلالِ مصفاةٍ خاصّةٍ تُدعى باريس. فباريس هي التي ابتدعتْ ويتمان المزيّف، ويتمان العزيز على قلبِ عشّاقِ برج إيفل والإذاعةِ ومصابيحِ النيون والسرعةِ من أصحاب النزعة الإجماعية (unanimistes) أو من المستقبليين. وهناك سببٌ واضحٌ وراء ذلك: إن باريس لا تهتمُّ بالفنّ بقدر اهتمامِها بالسياسة وباقتصاد الفنّ. وباريس مركزُ هذه المدارس والبيانات التي تتزيّنُ بالمظاهرِ السياسيةِ والعسكرية للطليعةِ والتي عليها، من أجل ذلك، أنْ تُغرِقَ الفنَّ نفسَه في الوفرةِ «الديمقراطية» لأشياء العالَم. وتُقيمُ نفسُ الأسباب التي تُغَذّي التجديدَ الإجماعيّ أو المستقبليّ تقسيماً للأراضي وللمهامّ يَفرضُ على أميركا اللاتينية تقليداً شعبياً يتّصلُ بالأرض كمادّةٍ أدبيةٍ متميّزَة.

---

(2) المصدر نفسه، ص 26 ـ 32.

تقفُ فرنسا الأدبيةُ عقبةً بين العالَم الجديدِ والعالَم نفسِه، وذلك لأنّها تُعيقُ المجرى الطبيعيَّ المتآلفَ للتقاليدِ الذي يقودُ من القديم إلى الجديد. وعلى العكس من ذلك، يُميّزُ هذا المجرى المتآلفُ الأدبَ المكتوبَ باللغة الإنجليزية. فمهما كان يومُ دبلن، في رواية **عوليس**(*) (*Ulysses*)، يعجُّ بالتفاصيل الثانوية، ومهما كانت معقّدةً حبكةُ روايتي **لورد جيم**(**) (*Lord Jim*) و **أبسالون، أبسالون**(***) (*Absalon, Absalon!*) وتوالي أحداثهما الزمنيّ، فإنّ بورخيس يُصَنِّفُ هذه الأعمالَ ضمن التقليدِ القصصيّ الستيفنسوني الواضح والرائع الذي يضعُ مقابله الإطالةَ واللامنطقيةَ اللتين وجدهما عند بلزاك وبروست وفلوبير وأبولينير. وبصورةٍ موازية، نلاحظُ أنّه يجعلُ من فرنسا بلدَ منشأ كلِّ القطيعات مع التقاليد الأدبية. وبهذه الطريقة تغدو المستقبليةُ عنده ابتداعاً فرنسياً(3).

إنّ تناولَ هذا التفاوت في المعاينةِ بوصفه انحيازاً إلى أمّةٍ وإلى تقليدٍ أدبيّ أمرٌ قليلُ الأهمّية. ومن الأجدى السعيُ إلى فهم ما يَدفعُ إلى اعتبار أمّةٍ أدبيةٍ نقطةَ قطيعةٍ مع التقليدِ الأدبيّ نفسِه. ولا بدّ، للتوصّلِ إلى ذلك، من معرفةِ ما يُوحّدُ مختلفَ الانتقاداتِ التي يوجّهها بورخيس إلى فرنسا الأدبية.

من خلال المعاينة الأولى، ثمّةَ ثلاثُ حججٍ تدعمُ الحكم. أوّلُها أنّ فرنسا تهتمُّ بسياسة الفنّ أكثر من اهتمامها بالفنّ نفسِه. ذلك هو

(*) رواية طويلة لجيمس جويس (1882 ـ 1941) صدرت عام 1922 وتسردُ أحداثَ يومٍ واحدٍ من حياة بطلها ليوبولد بلوم.

(**) رواية للكاتب الإنجليزي جوزيف كونراد (Joseph Conrad) (1857 - 1924) صدرت عام 1900.

(***) رواية للكاتب الأميركي وليام فولكنر (William Faulkner) (1897 - 1962) صدرت عام 1936.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

التشويهُ الأساسيّ. إلاّ أنّ أشكالَ هذا التشويه مُتَناوَلَةٌ بطريقتَين تبدوان متناقضتَين من الوهلة الأولى. فمن جهة، يبدو أنّ الخطيئةَ الفرنسيةَ تكمنُ في «النزعةِ الويتمانية (Whitmanisme)» ـ الويتمانية الباريسية بطبيعة الحال: أي في كثرةِ التعداد ذي النزعة الإجماعية والمستقبلية، وذلك يتعارضُ مع الاصطفاء والإيجاز اللذَين يُمَيّزان الفنّ. لكنْ سرعان ما يبدو هذا الأخيرُ مجرّدَ حالةٍ خاصّةٍ من عيبٍ وطنيّ هو: الواقعية. ولا تُحَدَّدُ الواقعيةُ، كما يفهمها بورخيس، بمضمونٍ اجتماعيٍّ خاصّ. فالواقعيةُ هي التضحيةُ بكمالِ الحَبكةِ لمصلحة وفرة التفاصيل. هذا ما يوحّدُ، بصورةٍ سرّيةٍ، الاستطراداتِ النفسية البروستية والرحلات البلزاكية في أعماقِ المجتمع. فبروست يثقلُ كاهلَنا بتفاصيلَ لا يمكنُ القبولُ بها كابتكاراتٍ ومحصّلةِ خِياراتٍ فنّيةٍ، وإنما نقبلُ بها كما نخضعُ لما هو «يوميٌّ لا طعم له ولا فائدة»[4]. ومن ثمّ تكمنُ الخطيئةُ الفرنسيةُ، والنتيجةُ الطبيعيةُ للخلط الفرنسيّ بين ما هو فنٌّ وما ليس بفنٍّ، في سوقيةِ الواقعيةِ وفي إدخالِ تفاصيلَ إلى الأدب لا يمكنُ اعتبارُها ابتكاراتٍ.

لكنّ الخطيئةَ الفرنسيةَ، من جهةٍ أخرى، هي عكسُ ذلك، أي إنّها التميُّزُ والبحثُ عن الكلمةِ النادرة والتطيُّرُ من الأسلوب. ويقولُ لنا نصٌّ في أخلاق القارئ المتطيّرة (De l'éthique superstitieuse du lecteur): «إنّ الخطأَ المُفَضَّلَ لأدبِ اليوم هو التفخيم[5] (emphase)». إلاّ أنّ هذا التطيُّرَ فرنسيٌّ بامتياز، فهو مطابقٌ لاستعمالاتِ لغةٍ يقولُ فيها المرء «je suis navré» (أشعرُ بالأسى) ليعني «je ne peux pas venir prendre le thé chez vous» (لا أستطيعُ

---

(4) J. L. Borges, préface à: Adolfo Bioy Casares, *L'invention de Morel*, 10/18 (Paris: R. Laffont, 1973), p. 8.

(5) Borges, *Discussion*, p. 24.

الحضور لشرب الشاي عندك)»[6]. وهو مطابقٌ لقاعدةِ الكمالِ الأدبيّ التي تُلخّصُها فكرةُ فلوبير حول الكلمةِ التي تلتصقُ بالفكرةِ، والجملةِ التي هي التعبيرُ الوحيد عن الفكر.

إنّهما عتابان متعارضان ظاهرياً: فهناك من جهةٍ الاجتياحُ المتكاثِرُ لنثرِ العالَم، ومن جهةٍ أخرى هاجسُ البحثِ عن التعبير الأكمل. ومع ذلك فَمن السهلِ معرفة ما يوحّدُ بينهما، وما يربطُ العيبَ الواقعيّ بالعادةِ الجمالية السيّئة. ففي كليهما مبالغة. والإسرافُ في الأشياءِ صنو الإسرافِ في الكلمات، فكلاهما يتعارضان مع ما يُعتَبَرُ قلبَ الأدب أي: ابتكار الحكايةِ والتنسيقِ المنسجمِ لحبكتها ولخاتمتها.

وبمعنى ما، فإنّ إدانةَ هذا الإسراف المزدوج ليست أمراً جديداً. إذ يندرجُ النقدُ المزدوجُ الذي يوجّهُه الكاتبُ الأرجنتينيُّ إلى أبطالِ الأدبِ الفرنسيين ضمن سياقِ الأحكام الدَوريّة التي يُوَجّهُها إلى هؤلاء، منذ نحو قرنٍ، الحرّاسُ المحلّيون للتقاليد الأصيلة. فلقد عابَ مواطنو فلوبير وبروست، من المثقّفين، عليهما أمرَين: حشرُ الكثير جداً من الأشياء، أي أكثر ممّا يجب من التفاصيلِ اليومية عديمة الفائدة في كتبهما، وإرهاقُ الذات سعياً وراءَ التعبير الذي يُعطي للجملةِ صلابةَ الرخام. وأدانوا بذات الطريقة هَوَسَهُما بوصف كلّ شيء، حتى المِشرَط والطَسْت في مقطع فَصْدِ دم سائس رودولف الذي يُعتَبَرُ حشواً في رواية **مدام بوفاري**، أو رزمةَ الحلويات على مَرْكَعِ السيّدة سازرا (Sazerat)، تلك الشخصية غير الضرورية، في كنيسة كومبري في رواية من ناحية منزل سوان. تُحَوّلُ هذه الوفرةُ، في الأشياء وفي الكلمات، الكتبَ إلى غابةٍ كثيفةٍ

(6) المصدر نفسه، ص 25.

ينقصُها ما يلزمُ للمتعةِ الأدبية، أي: الآفاقُ و«الإشباعُ العضويّ الذي يمنحنا إياهُ عملٌ تُحيطُ نظرتُنا بكلّ أعضائه»(7).

تُلَخّصُ هذه الأحكامُ أحكاماً أخرى وجّهها معاصرو بلزاك وهوغو وزولا وغيرهم إليهم، ويبدو الإسرافُ في الأشياء والكلمات مشتركاً بينهم مقابلِ النموذج المثاليّ للأدب أي: العمل الأدبيّ، الذي يُشبهُ العقلَ الكُلّيّ (logos) الأفلاطونيّ، بوصفه حيواناً جميلاً متّسقَ الأعضاء. وإنّ مثلَ هذا العمل يتطلّبُ شرطَين أساسيين: أوّلُهما، اختيارُ المادّة التخييلية التي تنتقي من وفرةِ الحياةِ الحبكاتِ الصالحةَ الحسنةَ البناء وفقَ مخطّطٍ سببيّ هو، في آنٍ معاً، منطقيٌّ ومُدهشٌ. والثاني هو اختيارُ التعبيرِ القادر، بصورةٍ ملائمةٍ، على تقديم فهم القصّ وتوصيل المشاعر، مقابلِ البحث عن الكلمةِ النادرة. وباختصار، يتطلّبُ العملُ تراتبيةً تُخضِعُ التعبير لقانون تركيب الأجزاء، وتركيب الأجزاء لابتكار الحكاية.

ترى أحكامُ القيمةِ تلك خرقاً للقاعدةِ ما هو في الحقيقة تغييرٌ في المعيار: فلقد شهدت الفترةُ بين بلزاك وبروست ثورةً حملت أسماء وشعارات مدارس متعدّدة. ولقد وضعتْ هذه الثورةُ محلَّ النظامِ البلاغيّ القديم للابتكار (inventio) والتنسيق (dispositio) والتعبيرِ (elocutio) فنّاً جديداً في الكتابةِ يتميّزُ بصورةٍ خاصّةٍ بمبدأين اثنين يتعارضان بشكلٍ واضح مع مبادئ المنطقِ التمثيليّ. فهناك أوّلاً إلغاءُ كلّ أشكال التراتبيةِ للموضوعات والأقسام: فكلُّ حياةٍ مادّةٌ للكتابةِ وكلُّ تَبَدٍّ بسيطٍ وكلُّ غرضٍ عاديّ صالحٌ أيضاً لكتابةِ قوّة معناه وتعبيره. وهناك، ثانياً، علاقةٌ جديدةٌ بين الجزء والكلّ. إذ لم يَعُدِ

---

(7) Henri Ghéon, *La nouvelle revue française*, no. 61 (1er janvier 1914); cité dans: Marcel Proust, *Correspondance* (Paris: Plon, 1985), tome 13, p. 29.

الكلُّ تسلسلَ الأسبابِ والنتائج، والتنظيمَ العامّ لأجزاءَ منسجمةٍ في ما بينها. بل هو القوّةُ المشترَكَة التي تكمنُ في كلّ تفصيلٍ وفي كلّ عبارة. ويكفي هذان المبدآن المترابطان لحلّ النظام التقليديّ للابتكارات البارعة وللآفاق المرسومة جيّداً وللتعبير الخاضعِ لتوصيل المشاعرِ والأفكار. وهما يكفيان لحلّ ما كان في قلبِ منطقِ المحاكاةِ نفسِه، أي: وجودُ نظامٍ من القواعدِ التي تفصلُ بين النظام التخييليّ وفوضى الواقع التجريبيّ (empirique). ويُشَكّلُ الإسرافُ «الواقعيُّ» في الأشياء والتطيُّرُ «الجماليّ» بالكلمة نظاماً. أمّا اسمُ هذا النظام فهو الأدب: الأدبُ الذي فرَضَ اسمَهُ اعتباراً من القرن التاسع عشر بوصفه نظاماً جديداً في فنّ الكتابة.

يستعيدُ نقدُ بورخيس، من الوهلةِ الأولى، نقدَ المدافعين عن الآداب الجميلة قبلَ قرنٍ من الزمن أمامَ الأدب الجديد. فحين يقولُ إنّ حبكات بلزاك غيرُ مُرْضية، مثلها مثل تحليله النفسيّ، وإنّ بعضَ مقاطع بروست غير مقبولة كابتكاراتٍ، وحين يُقَدّمُ مقابل ذلك الحبكةَ «الكاملة» لـ **ابتكارُ موريل**(*) (*L'invention de Morel*) يبدو وكأنّه يؤكّدُ من جديد النموذجَ القديمَ لـ «الحيوان الجميل» ويمنحُ الأدبَ الأرجنتينيّ فضلَ متابعةِ تقاليد أدبٍ عالميّ يقومُ على أولوية الابتكار والتنسيق، في مواجهةِ الفوضى الأدبية والتشويه الفرنسيّ.

ومع ذلك، سرعان ما تعقّدَتِ الأمور. فالنقّادُ المعاصرون لبلزاك أو لفلوبير كانوا يربطون بوضوحٍ احترامَ الآفاقِ الشعرية باحترام التراتبية الاجتماعية. وسبق أنْ أشَرتُ إلى الطريقة التي أشارَ فيها بومارتان، بكثيرٍ من الحنين، إلى عصرِ رواية **أميرة كليف** حيثُ لا

(*) رواية للكاتب الأرجنتيني أدولفو بيوي كازاريس (Adolfo Bioy Casares) (1914-1999) صدرت عام 1940.

يرى النبلاءُ الكبارُ الشعبَ والريفَ إلاّ من شرفةِ قصرهم أو من خلف زجاج نوافذ عربتهم، مما يتركُ فضاءً حرّاً لتحليلٍ دقيقٍ لمشاعرِ النبلاءِ خاصٍّ بنفوسِ النخبة. لا تبدو مشكلةُ بورخيس، ظاهرياً، في إعادةِ الآفاقِ العريضةِ اللازمةِ للتعبيرِ عن مشاعر أميرة كليف أو السيّد دو نومور. فلا بدّ أنّه يرى مشاعرَهما غريبةً عن الصرامةِ السرديةِ غرابةَ النفسية الدستويفسكية. كما إنّه لا يهتمُّ، في مواجهة الفوضى الأدبية لفرنسا الديمقراطية، باستعادةِ النظام الشعريّ الجميلِ لفرنسا المَلَكيّة. وهو لا يُقابلُ الفوضى الديمقراطيةَ للـ «حياة» اليوميةَ العقيمة بالمنطقِ القديم لنزاعات الإرادات أو المشاعر، وإنما بشيءٍ سبقَ لهذا المنطقِ أنْ كَبَتَهُ: إنّه القوّةُ الفريدةُ للحكاية (conte).

إلاّ أنّ قوّةَ الحكايةِ هي نفسها قوّةٌ غامضةٌ تتّسمُ بسِماتٍ متعارضة. فهي، من جهة، سلطةُ التركيب وسلطةُ الإبداع الخالصِ وقد تَخَلّصَ من أثقالِ الواقع ومن الأثقال النفسية. والحكايةُ نتيجةُ إرادةٍ واعيةٍ تنتقي الموضوعَ الذي يُتيحُ للأثرِ أنْ يبلغَ حدَّه الأقصى، على العكس من الإطالة في التفاصيلِ المعيشةِ، وفي الدوافع النفسيةِ غير الأكيدة، التي تُمَيّزُ الشكلَ الروائيّ. ومن ثمّ تكونُ الحكايةُ انتصارَ المُصطَنَعِ على الواقعيةِ غيرِ المحتمَلة للرواية. ويُعادلُ هذا الانتصارُ نزعةً أرسطيّةً متطرّفة: فالحكايةُ هي التي تجعلُ القصيدةَ قصيدةً، وهي حكايةٌ على الطريقةِ الأرسطية حصراً، أي: وضعُ عقدةٍ تُفَكُّ في لعبةِ تَقَلُّبِ الأحداثِ والتعرُّف. وينتهي تصديرُ **ابتكار موريل**، الذي يسخرُ من نفسانية بروست وبلزاك ودستويفسكي، بحكمٍ ذي دلالةٍ على كتاب بيوي كازاريس (Bioy Casares): «... ناقشتُ معه تفاصيل خلفية الأحداث (trame)، وأعدتُ قراءتها ووجدتُها كاملة». ويبدو هذا التعبير غريباً: فماذا تعني «قراءة» خلفيةِ أحداث كتاب؟ يبدو وكأنّ قوّةَ الكتابِ موجودةٌ بأكملها مسبقاً في كمالِ مُلَخَّصِ أحداثه (argument). ومن ثمّ يعرضُ الأدبُ القدرةَ الخالصةَ على ابتكار التخييلات. وهكذا

ينطبقُ شكلُه على مضمونه. ويكونُ التخييلُ النموذجيّ، ذاك الذي مضمونُه إظهارُ سلطة التخييل. وما عليه أن يلي النظامَ الكلاسيكيّ ـ أو على الأقلّ ما كان عليه أنْ يليه ـ هو إذاً شيءٌ ما أشبه بنزعةٍ أرسطيةٍ من الدرجة الثانية، أي أشبهُ بتأكيدٍ غيرِ مشروطٍ لحرّية ابتكارٍ صارت متحرِّرَةً من أيّ قاعدةٍ ولم تعدْ تملكُ موضوعاً آخر غير نفسها. تلكم الحداثةُ «الصالحة»، حداثةُ القَصصِ ذات الصيغةِ المحسوبةِ بدقّةٍ بالغةٍ، والتي يمثّلُها إدغار بو أو هنري جيمس (Henry James) صاحب **الصورة في البساط** (*L'image dans le tapis*)، هنري جيمس صاحب الحبكات المُحكَمَة دون نفسانيةٍ مقابل كاتبِ الروايات المطوَّلَة. هذه الحداثةُ الصالحةُ هي التي حادَتْ بها عن وجهتِها الأصلية وأوقعتْها في الخطأ الثرثرةُ الروائيةُ والفرنسيةُ بسبب إسرافها المرتبطِ بالكلمات وبالأشياء. وبالنتيجة يكون على الكاتبِ الأميركيّ اللاتينيّ تخليصُها باعتبارها الشكل الحداثيّ للتقليد الأدبيّ.

إنّه أسلوبٌ في النظرِ إلى قدرةِ الحكاية. وقد يبدو هذا الأسلوبُ نفسُه شكلاً من أشكالِ النموذجِ الحداثيّ: فتخلُّصُ الأدبِ من «اليوميّ المملّ وعديم الفائدة» لِنَذْرِ نفسه لمنطقِ الابتكارِ الخالص يجعلُه منسجماً مع فنٍّ للرسم يتخلّى عن النساء العاريات وعن خيول المعارك من أجلِ استغلال احتمالات تمازجِ ألوانه كافّة لا أكثر. لكنّ تحطيمَ العيبِ الفرنسيّ ليس بالأمرِ اليسير. ولا شكّ في أنّ الحسابَ الدقيقَ لحبكةِ الحكايةِ يُخَلِّصُ الفنَّ من الإسراف في الأشياء. لكنّه في الوقت نفسِه يُتَوِّجُ المؤلّفَ كلّيَ القدرةِ بحيثُ يقتربُ بصورةٍ خطيرةٍ من الطموح «المعزّز لموقع المؤلّف» الذي يشهدُ عليه التبجيلُ «الفرنسيّ» للكلمات. فيجب إذاً، لتصفيةِ هذا الإسراف «الجماليّ» للكلمات الذي يترافقُ مع الإسرافِ «الواقعيّ» للأشياء، الاعتمادُ على سِمَةٍ من سمات الحكاية هي تماماً نقيضُ الأولى، أي لا الحسابُ الدقيقُ للحبكة من طرفِ مؤلّفٍ يعي تماماً غاياتِه ووسائلَه بل، على

العكس من ذلك، لاشخصيةُ الحكايةِ وطابعُ القصّ المنقول الذي ضاعَ أصلُه. فالحكايةُ هي هذا الشكل من القَصّ الذي يفترضُ أنّ مادّتَهُ التخييليةَ مُعطاةٌ مُسبقاً. إنّها ما يُحكى لأنّ هذا مادّةُ قصّةٍ، سبقَ أنْ حُكِيَت. وهي، في نهاية المطاف، ما لم يَكْتُبْهُ أحدٌ وتَبَدٌّ للاشخصيّ. ومن ثمّ فلا غرابة في أنّ بورخيس، وبعدَ تكريم التقليدِ المُتَكَلِّف لبو (Poe)، ينتقدُ فنَّ الشعرِ الذي طوّره بو في **نشأةُ قصيدة**[8] (*Genèse d'un poème*). إذ يظهرُ بو كمعلّم مُطلقٍ يبتكرُ المادّةَ التخييليةَ وَفقَ حسابٍ يرمي إلى إنتاجِ أقصى حدٍّ من الآثار. إلاّ أنّ هذه الطريقةَ في تمثيلِ سلطةِ التخييلِ لا تعدو أنْ تكونَ إعطاء قيمةٍ مُطلَقَةٍ (absolutisation) لنمطٍ محدَّدٍ من الظروفِ التخييلية. ويُعطي بو نفسَه القدرةَ الكبيرةَ على الاستنتاج التي يمنحها لشخصية التحرّي دوبان (Dupin). ودوبان فرنسيٌّ بطبيعةِ الحال. ومن ثمّ فإنّ صاحبَ **نشأة قصيدة**، العزيزَ على قلب بودلير وملارميه، هو أيضاً ضحيةُ الأيديولوجيا الفرنسية أو «التطيُّرِ» الفرنسيّ.

اقترحت أميليا باريلي (Amelia Barili) في كتابها حول مسألة الكاتب الأميركي اللاتيني اعتبارَ **الموتُ والبوصلة** (*La mort et la Boussole*) حكايةً رمزيةً أدبية[9]. إذ يقعُ التحرّي لونروت (L)، الذي يُقلّدُ التحرّي دوبان على طريقته في هذه الحكاية النموذجية، في فخّ ادّعائه الاستنتاجيّ. ويمكنُ للقاتل الذي يوقعُ بالتحرّي عندها أنْ يرمزَ إلى الكاتب الأميركي اللاتيني. فهذا الأخير يستغلُّ معرفتَه بالنظام

---

(8) Jacques Audiberti, *Entretiens avec Georges Charbonnier* (Paris: Gallimard, 1967), pp. 64- 65.

(9) Amelia Barili, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

ومعرفتَه بـ «التطيُّرِ الفرنسيّ» ليقلبهما. وقد نجدُ الرمزَ ملائماً، لكنْ يجبُ التساؤلُ عن معنى «قلب النظام (subvertir le code)». والحقُّ أنّه يمكنُ فهم ذلك بطريقتين متعارضتين: أوّلاً، وغالباً ما فُهِمَ الأمر كذلك، بمعنى «التبئير (mise en abyme)». لكنّ منطقَ دوبان/ لونروت، في هذه الحال، ينتصرُ أيضاً على حساب الشخصيةِ، وكلُّ ما يفعله بورخيس هو المزايدة على شكلانية بو. ونتعرّفُ هنا بورخيس الذي أَعْجَبَ الفرنسيين بصورةٍ خاصّةٍ بطبيعة الحال في فترةِ البنيوية أي: كصاحب القصصِ المَتاهية التي قال عنها في ما بعد إنها «فاشلةٌ تماماً»، كقصّة **مكتبة بابل** (*La bibliothèque de Babel*) و**اليانصيب في بابل**(10) (*La loterie à Babylone*).

على التأويلِ الصالح للرمز إذاً أنْ يكونَ عكسَ التوفيق الفرنسيّ. فهزيمةُ الكاتب/ التحرّي تشيرُ إلى ضرورة قلبِ ورفض الادّعاء الأدبيّ بالتحَكُّم لإعادة سلطةِ التخييلِ إلى قدرةِ الخيالِ اللاشخصية، تلك القدرة التي تسكنُ الكاتبَ وتسبقه. وما قدرةُ الحكاية التي يمكنُ للحداثة الأدبية أنْ تصلَ بها إلى حدّ الكمال - لا بل عليها ذلك - إلاّ قدرة خيالٍ عامٍّ لا ضابطَ له. وهذا الخيالُ هو قلبُ التقليد الأدبيّ. والشكلُ الشعريُّ النموذجيُّ لهذا الخيالِ اللاشخصيّ والعريقِ هو الملحمة. ويقولُ بورخيس، وهو يُلقي درساً على فرنسيٍّ أجرى مقابلةً معه رأى أنّه موسومٌ بطبيعةِ الحالِ بالتطيُّرِ القوميّ، إنّ إحدى الغايات الجوهريةِ للأدبِ هي «إنقاذُ الملحمة». وإنْ كانت رواية **اللورد جيم**(*) (*Lord Jim*) بمنأى عن الإدانةِ التي لاقَتْها رواياتُ بلزاك أو بروست «عديمةُ الشكل»، فذلك لأنّ عيبَها

---

(10) Audiberti, Ibid., p. 127.

(*) رواية للكاتب الإنجليزي البولوني الأصل جوزيف كونراد (Joseph Conrad) (1857 - 1924).

الشكليّ الروائيّ يمكنُ اعتبارُه من بقايا الملحمة، ولأنّها روايةٌ مزيّفةٌ، روايةٌ لم تُصبِحْ بعدُ رواية.

لا يمكنُ للحداثةِ الأدبيةِ الحقّة إذاً أنْ تتطابقَ مع القدرةِ غير المشروطةِ على ابتكار الحكايات وحسب. فهي أيضاً الحركةُ التي تقودُ تلك القدرةَ على الابتكارِ إلى قوّةِ الخيالِ الجمعيّ العريقة، وهي بمعنى ما تُعيدُ بو إلى فيكو(*)، والكمالُ «الأرسطيّ» لابتكارِ الحبكات إلى تلك القدرةِ اللاشخصيةِ التي تجعلُ من هوميروس الشاعرَ الذي هو شاعرٌ لأنّه ليس بشاعرٍ على الإطلاق، وليس بمبتكرِ حكاياتٍ وطبائعَ وصورٍ على الإطلاق، بل هو شاهدٌ على عصرٍ يتلازمُ فيه الواقعُ والتخييلُ. ومن ثمّ يكونُ التقليدُ الصالحُ ـ أو لنقلْ الحداثةُ الأدبيةُ الحقّة، والأمران سِيّان ـ اجتماعَ الأضدادِ، أي: الابتكار الصارم الذي يتعارضُ مع فوضى الواقعِ، واللاشخصانية الجذرية التي تتعارضُ مع طموحِ التحكُّم.

غير أنّ هذه الصيغةَ للسلطةِ المزدوجةِ للحكاية تقتربُ بصورةٍ غريبةٍ من المبدأ المزدوج الذي يُحَدِّدُ الصيغةَ «الفرنسية» للأدبِ والتي يوضحُها المؤلّفُ الذي يُجَسّدُها، أي فلوبير ويظهرُ، في الوقت نفسه، بمظهر حاملِ رايةِ الواقعية وبطلِ الفنّ للفن. يمكنُ اعتبارُ مداخلات بورخيس حول الأدبِ حواراً مطوّلاً مع مؤلّفٍ يُمَثّلُ فكرةً مضادّةً للأدبِ، لكنّها فكرةٌ مضادّةٌ تقومُ على صيغةٍ قالبيةٍ شبهِ مُطابِقَة، أي حالةٌ نموذجيةٌ للخلافِ (mésentente) كما سبقَ أنْ قمتُ بتعريفه: أي ليس بوصفه نزاعاً بين من يقولُ أبيض ومن يقولُ أسود، بل نزاعاً بين من يقولُ أبيض ومن يقولُ أسود من دون أنْ تعني كلمةُ بياض الشيءَ نفسَه لديهما. ولا تُعَبّرُ نصوصُ بورخيس، التي يتحدّثُ

(*) جيان باتيستا فيكو، فيلسوف ومؤرّخ ولساني ومفكّر تربوي إيطالي (1668 ـ 1744).

فيها مباشرةً عن فلوبير، تماماً عن هذا الخلاف. ومع ذلك يمكنُ التكَهُّنُ به من الطريقةِ التي يُقابلُ فيها كلٌّ من هذه النصوص فلوبير بفلوبير نفسِه. ففي **فلوبير وقدرُه النموذجيّ** (Flaubert et son destin exemplaire) يظهرُ فلوبير كمبتكرِ الشكلِ الجديدِ للكاتبِ القسّ والشهيدِ والممثّلِ المرموقِ لـ «تَطَيُّرِ اللغة» الذي يُطابقُ بين التعبيرِ الدقيق والتعبيرِ الموسيقيّ. إلاّ أنّ إدانةَ المذهبِ سرعانَ ما يليها تحفُّظٌ: فاللباقةُ التي تَسِمُ طبعَ فلوبير قد حمَتهُ من عواقبِ مذهبه[11]. ويؤسّسُ نصُّ دفاع عن بوفار وبيكوشي فارقاً مشابهاً. فإنْ كانت هذه الروايةُ تستحقُّ الدفاعَ عنها فذلك لأنّ **لورد جيم**، وبالتناظر معها، ليست بعْدُ روايةً بينما **بوفار وبيكوشي** لم تَعُدْ رواية. ويُحطّمُ فلوبير، الذي يُدينُ في هذه الروايةِ الإطنابَ السوسيولوجي والإحصائيّ لبلزاك على لسانِ شخصية بيكوشي، جنسَ الروايةِ الواقعية الذي ابتدعه هو بالذات[12]. حتى وإنْ ضاعَ الكاتبُ في تفاصيلِ تجاربِ هاتين الشخصيتَين، تُبطِلُ السذاجةُ الواقعيةُ ذاتَها افتراضياً في بيانِ ما لا يُمكنُ معرفتُه، بينما يُبطِلُ الإطنابُ الروائيُّ ذاتَه في بساطةِ الحكايةِ الفلسفية.

إنْ كانَ بورخيس يُعارضُ فلوبير بفلوبير نفسِه، مخاطراً باستعمالِ تصنيفاتٍ أخلاقيةٍ غيرِ مُرْضيةٍ تماماً مثل «اللباقة (décence)» و«النزاهة (probité)»، فذلك لأنّ فلوبير يُقَدّمُ صيغةً في تطابقِ الأضدادِ هي، في آنٍ معاً، شديدةُ القربِ من صيغةِ بورخيس وشديدةُ البُعدِ عنها. فلقد كان هناك في أساس ابتكار رواية **مدام بوفاري** تشخيصٌ ما يتّصلُ بالعلاقة بين الحداثةِ الروائيةِ والتقليدِ الملحميّ.

---

(11) Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, traduit de l'Espagnol par Paul et Sylvia Bénichou (Paris: 11 Gallimard, 1986), p. 129.

(12) المصدر نفسه، ص 122.

فالملحمةُ تنتمي إلى فنٍّ هو الفنُّ الإغريقيّ الذي، على حدّ قول فلوبير، «لم يكنْ فنّاً بل التأسيسَ الجذريّ لحياةِ شعبٍ»(13). أمّا التقليدُ الحديثُ للملحمة فهو لمبدعين مثل هوميروس وشكسبير ورابليه وسرفانتس الذين لم يكونوا مؤلّفين بل «أداةً طيّعةً للشهيةِ تجاه الجميل، والأدوات التي من خلالها يُثْبِتُ اللهُ نفسَه لنفسِه»(14). ولقد ولّى زمنُ فنّ اللاشخصانيةِ ذاك، وتبقى مسألةُ معرفةِ ما الذي يمكنُ، أو يجبُ، أنْ يعقبَه. ويُبقي هذا التشخيصُ على التعارضِ الذي أشارَ إليه شيلر (Shiller) بين الساذج (naïf) والشاعريّ (sentimental) الذي تحَكَّمَ بكاملِ الإشكاليةِ الرومنسية والتصوّرِ الهيغليّ (hégélienne) لنهاية الفنّ بشكلٍ عامّ، والشعرِ بشكلٍ خاصّ: ومن ثَمّ تَمَّ فصلُ الشعرِ عن نثرِ العالَم. فيجبُ ابتغاءُ (vouloir) الشعرِ. ويُناقضُ ابتغاؤُهُ الوحدةَ المباشرةَ بين الابتغاءِ وعدمِ الابتغاء التي هي جوهرُ الفنّ نفسِه. ويقترحُ فلوبير حلَّهُ لهذه المعضلة: فإنْ كان فنٌّ ما ـ أي ذاك الذي يتلَخَّصُ بمفهومِ «الشعر» ـ قد أفَلَ وصار من الماضي، فهناك

---

(13) Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852,» dans: Gustave Flaubert, *Correspondance*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1980), tome 2, p. 76.

(14) Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet, 23 août 1846,» dans: Gustave Flaubert, *Correspondance*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1973), tome 1, p. 283.

عند عودتنا إلى هذه الرسالة لاستيضاح أمرٍ لفتنا في المقطع الذي يورده جاك رانسيير هنا من رسالة فلوبير إلى لويز كولي لم نجدها تحمل التاريخ الذي يورده رانسيير (أي 23 آب/ أغسطس 1846) بل تاريخ (ليلة السبت ـ الأحد، منتصف الليل، 8 ـ 9 آب/ أغسطس 1846). كما تبيَّنَ لنا وجود خطأ في نقلِ نصّ الرسالة. فبدلاً من:

« (...) organes de Dieu par lequel il se prouvait à lui-même»

يجب أنْ نقرأ:

«(...) organes de Dieu par lesquels il se prouvait à lui-même»

فنٌّ جديدٌ، هو فنُّ النثر، مازال في سنّ الطفولة. فالروايةُ تنتظرُ هوميروسَها، أي هوميروس جديداً. والأعمالُ/ العوالمُ التي أبدعها فنّانونَ لم يكونوا فنّانين لم تعُدْ ممكنةً اليوم. لكنْ من الممكنِ إنتاجُ ما يكافِئُها: أي إنتاجُ عملٍ «حول لا شيء»، عملٍ لا يقومُ إلاَّ على ذاته ولا يتماسكُ إلاّ بقوّةِ أُسلوبه وحدَها.

إنّ قوّةَ الأسلوبِ هي على ما يبدو ما يُشيرُ إليه بورخيس بإصبع الاتّهام: ذلك البحثُ عن التطابقِ الدقيقِ بين الفكرةِ والكلمةِ الذي لم يُتابعهُ فلوبير حتى النهاية لحسن الحظّ لكنّه أوحى إليه بحذلقاتِ المرحلةِ الرمزية. لكنّنا بهذه الطريقة نتخلّصُ من المسألة ببساطةٍ ولا نتعمّقُ فيها. ذلك لأنّ الأسلوبَ، عند فلوبير، ليس العلامةَ الشخصية للمؤلّف الذي يتميَّزُ بالبحثِ عن الكلمة النادرة. بل إنّ الأمرَ عكسُ ذلك: أي إنّه ليس طريقةً في الكتابةِ وإنما هو طريقةٌ في الرؤيةِ - «طريقةٌ مطلقةٌ في رؤيةِ الأشياء»[15]، ويعني ذلك أنّه ليس تأكيداً على ذاتيةِ المؤلّف الحرّةِ بل أنّه، على العكس، طريقةٌ في الرؤيةِ تمحو كلَّ تأكيدٍ لوجهةِ نظرٍ خاصّةٍ تُحيلُ وجهاتِ النظر هذه على عالَم لاشخصيّ يُعَدُّ التفَرُّدُ فيه مجرّدَ تَظاهرٍ عَرَضيٍّ ومؤقّتٍ للجوهر. إنَّ قوّةَ الأسلوبِ التي بها «يتماسكُ» الكتابُ هي عند فلوبير القدرةُ على إظهارِ تلك الحركةِ الاهتزازية، وتلك القدرةِ على نزعِ التفريد (désindividualisaion) التي تختزلُ كلَّ حكايةٍ وكلَّ صراعٍ بين الإرادات إلى رقصةِ الذرّات (atomes) التي «تتعانقُ وتتباعدُ لتتعانقَ من جديدٍ في حركةٍ اهتزازيةٍ لا تهدأ»[16]. وإنْ كانت شعريةُ الكلمةِ

---

(15) Flaubert, «Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852,» dans: Flaubert, *Correspondance*, tome 2, p. 31.

(16) Gustave Flaubert, *La tentation de saint Antoine*, version de 1849 (Paris: Conard, 1924), p. 419.

التي تلتحمُ بالفكرةِ لا تقودُ إلى أيّ حذلقةٍ على الطريقةِ الرمزية فلا يعودُ ذلك إلى أنّ «الباقة» المُعجَبِ ببوالو (Boileau) ولا برويير (La Bruyère) حفظَتْهُ من عواقبِ منهجهِ الوخيمةِ، بل إلى أنّ على الكلمةِ، عند فلوبير كما عند بورخيس، أنْ تختفي وتدفعَ إلى نسيانِها. لكنْ إنْ كانَ عليها أنْ تدفعَ إلى نسيانها فليس لإبراز براعةِ الحبكةِ وإنما، على العكس من ذلك، لِنَسْفِ مسيرةِ الحبكةِ من الداخلِ، بإراداتها التي تزعمُ أنّها تُلاحقُ غاياتٍ وبتأويلاتها التي تريدُ إضفاء معنى. ويتطابقُ الإسرافُ في الكلمات مع هذه القدرة على نزعِ التفريدِ التي تُسمِعُ وسطَ كلِّ حكايةٍ تَنَفُّسَ الفراغِ الهائل الذي يُكافئُ إله الطبيعةِ المتوفّى.

هنا يرتبطُ «الإسرافُ في الكلمات» بـ «الإسراف في الأشياء»، ذلك لأنّ «اختيار الكلمات» ملازمٌ لغيابِ انتقاء «الأشياء». و«الأسلوبُ المطلقُ» هو الذي لا ينتقي. وما يحدثُ بين حوضِ سائسِ رودولف والمِشرط(*)، وثوبِ إيما ونظرةِ رودولف، لا يختلفُ في الحقيقةِ عمّا يحدثُ بين نظرةِ إيما إلى الأوتادِ المُقْتَلَعَةِ التي تلتفُّ عليها الفاصولياء وحركةِ شارل الذي ينحني ليلتقطَ سوطَه، أو حتى بين يدِ رودولف وكلامِ مستشارِ المحافظة والغبارِ الذي تُثيرُهُ عَرَبةُ المسافرين. وإنْ كان غزوُ الأشياء المبتذلةِ معاصراً للتأكيدِ الذاتيّ للأدبِ فذلك ليس بسبب قَدَرِ الأزمنةِ الديمقراطيةِ المحتوم كما يظنُّ النقّادُ. فأكثرُ الأشياءِ المبتذلةِ تفاهةً هي بالتحديدِ نقطةُ اتّصالِ عالَمين: العالَمُ الأداتيُّ لصراعِ الإرادات والتأويلات، والعالَمُ «المُطلَقُ» لانفعالاتِ الجوهرِ التي لا مبرّر لها. وإنْ كانَ بطلُ الفنِّ للفنّ هو في

(*) إشارة إلى المشهد الذي يُحضِرُ فيه رودولف سائسَه إلى منزل الطبيب شارل بوفاري لعمليةِ فَصْدٍ بسيطة فيلتقي بإيما زوجة شارل للمرّة الأولى.

الوقت نفسه بطلُ الوصفِ في الدراما القروية فذلك لأنّ «الموضوعَ» الذي يتوافقُ تماماً مع القدرةِ على نزعِ التفريدِ للأسلوبِ هو استكشافُ تلك الحيواتِ الواقعة عند حدودِ الفرديةِ، تلك الحيوات وقد أدركَها، في آنٍ معاً، النداءُ الحميمُ للفراغِ والألاعيبُ الاجتماعيةُ للإرادات والتأويلات. ولا يختلفُ شأنُ أظافرِ إيما ومشرطِ شارل وغبارِ عربةِ المسافرين عن شأنِ صلصلةِ شوكةٍ أو خشخشةِ فوطةٍ في صالون غيرمانت(*) (Guermantes). إنّ مُكافئ الملحمةِ الضائعةِ، التي كانت ـ أو ربما كانت ـ في تطابقِ صوتٍ وعالَم مَعيشٍ، هو قوّةُ الفراغ والصدمةِ التي من خلالها يتواجهُ عالَمٌ مَعيشٌ مع عالَم آخر. غير أنّ القوّةَ التي تفصلُ عالَماً مَعيشاً عن آخر هي أيضاً تلكَ التي، بفصلها للابتكارِ عن نفسها، تفصلهُ عن كلِّ العالَم المَعيش الذي لربّما يتوافقُ معه. فالروايةُ لا تحتلُّ مكانَ الملحمةِ إلاّ بصرفها.

هذا ما تُعَبِّرُ عنه بالرمزِ، في رواية **الزمن المُستعاد** (*Le temps retrouvé*)، سوقيةُ منزلِ جوبيان(**) (Jupien) حيث يأتي أبطالُ الملحمةِ القومية للقيام بدورِ أشقياءِ حيّ بيلفيل (Belleville)، لإثارةِ هواةِ الفنّ والجمال. وليس «الطابعُ المحلّيُّ» للـ «ندوات الباريسية» مجرّدَ شغفٍ لهاوٍ للفنّ والجمالِ بالأصولِ الشعبية. لا بل هو يُشيرُ حتى إلى عكس ذلك: إلى قطعِ أيّ استمراريةٍ بين الغناء الشعبيّ أو الحكاية الشعبية ووحدةِ (solitude) الأدب، وإنْ كانت تلك الوحدةُ حاشدةً بأناسٍ من عامّةِ الشعب وبأشياءَ مبتذَلة. وتُعطي روايات مجموعة **البحث عن الزمن المفقود** (*A la recherche du temps perdu*) ورواية **بوفار وبيكوشي** الدرسَ نفسَه، لكنْ بصورةٍ مختلفة. ويتلخّص

(*) عائلة نبيلة في عددٍ من روايات مارسيل بروست

(**) يُديرُ جوبيان، في رواية مارسيل بروست، بطلبٍ من شارلو (Charlus) المِثليّ ولإشباع رغباته السادية ـ المازوشية، منزلاً للدعارة خاصّاً بالمثليين.

الدرسُ في أنّه لا توجدُ أيُّ استمراريةٍ موفّقةٍ بين الأدبِ والحياة. فالخطأ المشتركُ بين مدام بوفاري وشارلو وبوفار وبيكوشي وسوان (Swann) وسان لو(*) (Saint-Loup) هو الاعتقادُ بأنّ الفنَّ يتَحَقَّقُ في الحياة. لهذا السبب يعود بوفار وبيكوشي إلى مكتبهما حيث ينسخان أيَّ شيءٍ كان، ويلتقي سان لو وشارلو في بيت جوبيان حيثُ يفقدُ الأوّلُ صليبَ الحربِ الذي كان قد حصلَ عليه لبطولته ويُسَلِّمُ الثاني نفسَه لجنودٍ شباب يدفعُ لهم ليقوموا بدور أشقياء الضواحي. وبدلاً من وجود أيّ استمراريةٍ موفّقةٍ هناك العلاقةُ المتوتّرَةُ بين الأضدادِ: فمن جهةٍ هناك الإرادةُ الخالصةُ لكتابةِ عملٍ يدورُ حول لا شيء أو عملٍ لِزُهَّادِ الأدبِ «مُبتكَرٍ بشكلٍ كاملٍ لغاياتٍ إيضاحيةٍ»، وهناك من جهةٍ أخرى الفسادُ الجذريّ للوسطِ الذي يحقّقون ذواتهم فيه ـ عُهرُ الأشياءِ والأجسادِ القابلة للجمعِ والاستبدال إلى ما لا نهاية. ويمرُّ الخطُّ الفاصلُ بين الفعلِ الخالصِ للأدبِ وعهرِ الأشياء في قلبِ هذا الأخير: فقوّةُ عِبارةِ فلوبير هي التي تحلُّ روابطَ القصّ عند إنتاجها وتدفعها إلى رقصةِ ذرّاتِ الغبار اللامبالية مقابل عملٍ دؤوبٍ لا ينتهي كَنَسْخِ المُعتَزِلَين المعتَكِفَين(**). إنّها سُلطةُ المثالِ (idée) الأفلاطونيّ التي يعزوها بروست إلى تجاربَ حسّيةٍ «مطبوعةٍ» في الكتاب، مقابلَ نَقْضِ الفكرةِ التي يؤكّدُها بروست نفسُه، فكرة الكتابِ المحسوبِ بكامله «لغاياتٍ إيضاحية». وفي كلتا الحالتين يُميّزُ الكتابُ وحده، في مثولِ عملياته، بين عالمين محسوسَين. فالأدبُ هو «الحياةُ المعيشةُ حقّاً». إلاّ أنّ هذه «الحياة المعيشة حقّاً» لا تتميّزُ عن غيرها إلاّ بِقَسْمِ الحياةِ إلى قسمَين بصورةٍ نهائية.

(*) هاتان الشخصيتان الأخيرتان، بالإضافة إلى شارلو، من شخصيات البحث عن الزمن المفقود لبروست.

(**) المقصود بهما بوفار وبيكوشي في رواية فلوبير التي تحمل اسميهما.

إنّ بورخيس يرفضُ هذه القطيعة، وهو بالتأكيد ليس أوّل من يفعل ذلك. فالقطيعة تتلازمُ مع الحنين. ونتذكّرُ هنا حلمَ يقظةِ بنيامين الذي يستحضرُ، بخصوص أعمالِ لسكوف(*) (Leskov)، التقليدَ المفقودَ للسارد. ويبدو أنّ هذا التقليدَ هو تقليدُ الكلمةِ المتَجَذِّرَةِ في التجربة. وتعني التجربةُ بهذه الطريقة علاقةً استمراريةً ما بين الكلام والحياة: أي إنّ مجرى الحياةِ يتمُّ تلخيصُه في أفعالِ كلاميةٍ قادرةٍ على توضيحه وتوجيهه داخلَ زَمَنيّةٍ (temporalité) متجانسةٍ يمكنُ فيها للجديدِ الاندماج في صِيَغ فَهم جاهزةٍ مسبقاً وفي أشكالٍ من المفهومية قابلةٍ للنقل. ولقد حطّمَتْ ظروفُ عصرِ التِقانةِ الجديدةُ، وصدمةُ تجربةِ الحرب العالمية الأولى، تلك العلاقةَ القائمةَ على الثقة بين الكلام والحياة التي لا تزالُ تشهدُ عليها قصصُ لسكوف.

وكان على بنجامين، لتغذية هذه الرؤيةِ الاستذكارية (rétrospective) للعلاقة بين الحياة والكلام، أنْ يُضفي على شكلِ الحكاية عند لسكوف بساطةً هي أبعدُ ما تكون عنها. وذلك لأنَّ طريقةَ تناولِ لسكوف لشخصية الراوي الشعبي تأتي بصورةٍ واضحةٍ تلبيةً لاستراتيجيةٍ مضادّة للاتجاه التقدُّميّ تتجسّدُ في العودةِ إلى أشكالٍ شعبيةٍ في القصّ والحكمةِ والإيمان. وثمّةَ في هذه القصص تعدُّديةٌ في المُبَلِّغين (énonciateurs) تقودُ في الحقيقة إلى دحضٍ ذاتيٍّ لمفهومِ الراوي: فهذا الراوي يحكي القصّةَ التي سمعها من إحدى الشخصيات التي بدورها تنقلُ حديثاً سمعته، من خلف حاجزٍ، منذ عشرين سنة تروي فيه امرأةٌ لأخرى حياتَها[17]. ولا يختلفُ تخييلُ

(*) نيقولاي لسكوف (Nicolaï Leskov) (1831-1895): كاتب وصحفيّ روسيّ اشتهر بتصويره للحياة الروسية والمجتمع الروسي في عصره.

(17) Nicolaï Leskov, «Les conteurs de minuit,» dans: Nicolaï Leskov, *Au bout du monde et deux autres récits*, tr. Fr. S. Luneau (Paris: L'âge d'homme, 1986), pp. 135-236.

الراوي المتجذّرِ في التجربة المعيشة عن الآلةِ البروستية التي تُدرِجُ قصّةَ «حبّ سوان» ضمن التداعيات التي يُكرّسُها الراوي، وهو في سريره، لذكرياتِ غرفتِه في قرية كومبراي (Combray). وينتمي تناولُ لسكوف للحكاية حتماً إلى ذلك الشكل من أشكال الكتابة الذي يقطعُ صلتَهُ بكلّ استمراريةٍ متناغمةٍ بين الكلامِ والحياة، أي الأدب تحديداً. والحقُّ أنّه من غير المُجدي إقحامُ الحربِ العالميةِ وصدمتِها القويّة كسببٍ لنوعٍ من «فقدان التجربة»، فالأدبُ بحدّ ذاته هو فقدانُ هذه التجربة، وفقدانُ ذلك الشكلِ من الاستمرارية بين الكلام والحياة الذي كانت ملحمةُ/ كتابُ الشعبِ إنجازَه الشعريّ. لكنْ حين نقولُ إنّه فقدانه فيعني ذلك أمرَين: إنه، من جهةٍ، قطيعةٌ فعليةٌ لفنّ الكتابةِ مع نظام مُحَدَّدٍ من التجارب المعيشة، لكنّه أيضاً، وبشكلٍ لا ينفصم عن ذلكَ، حِدادٌ عليه ويقع تحت تأثيره. ذلك لأنّ هذا الماضي الذي ينفصلُ عنه إلى غير رجعة قد ابتدعه الأدبُ أيضاً لنفسِه كاستمراريةٍ مفقودةٍ بين الكلام والحياةِ تُعطي معنى لعمله القائم على الفَصْلِ (disjonction). فالأدبُ يولدُ تحت تأثيرِ هذه الأسطورةِ التي لا يكُفُّ عن إعادةِ إنتاجها حتى في العملِ الذي يُعلِنُ الافتراقَ عنها. ويُلازمُ الأدبَ باستمرارٍ حُلُمُ كتابٍ لا يقعُ في كلماتٍ، كتابٍ يُجَسّدُ كتابةَ الأشياءِ نفسها، وموسيقى المستقبلِ والكلمةَ المُنفتحةَ على كلّ المعاني. ولقد حلمَ بروست، قبلَ إنجازِ كتابِ «محسوبٍ بدقّةٍ بشكلٍ كامل»، بكتابٍ مكتوبةٍ صفحاتُه «بِلُغَةٍ من نورٍ» اللحظات السعيدة. والحقُّ أنّ هذا الانشقاقَ هو ما يُشَكِّلُ الداءَ «الفرنسيّ»، أي الداءَ الأدبيّ الذي يريدُ بورخيس مقابله استعادةَ الوحدة الأسطورية للحكاية. فهو لا يكُفُّ عن مهاجمةِ عبارةِ ملارميه التي تقولُ إنّ العالَمَ قد خُلِقَ ليُسفِرَ عن كتابٍ رائعٍ. إلاّ أنّ الداءَ الأساسيّ عنده لا يكمنُ في تَطَيُّرِ الكتابِ الرائعِ بقدرِ ما يكمنُ في التناقض الموجود في الكتابِ الذي ينزعُ دوماً إلى إلغاءِ ذاته، وذلك من خلالِ الحلمِ

المستحيلِ بلغةٍ من نورٍ ومن خلال الإضافةِ الدائمةِ لأشياءَ مبتذَلَةٍ على الكتابِ أنْ يشقَّ طريقَه وسطها ليُظهِرَ تميُّزَه المُهَدَّدَ كلَّ لحظةٍ بالابتلاع.

لا ينفكُّ تَمَيُّزُ الفنِّ عن الضياعِ في لاتمايز (indistinction) ـ أو عهر ـ الإسرافِ في الكلمات والأشياء. ويقومُ بورخيس، لإنقاذِ قوّةِ الابتكار الخاصّةِ بالفنّ وكذلك اللاشخصانيةِ (impersonnalité) التي تُعَدُّ المُتَمِّمَ لها بشكلٍ مفارق، بمخاتلةٍ محدَّدة: إذ على مسيرةِ التخييلِ نفسِها أنْ تُوَلِّدَ «الواقعَ» الذي تأتي منه، ودائرةَ التجاربِ التي من خلالها يتبدّى مضمونُ الحكايةِ سابقاً للصوتِ الذي يرويها ومستقلاً عن حسابات المؤلّف. ولقد كان أرسطو يرى كمالَ المأساة في التحوُّلِ الذي من خلاله تتبدّى الحقيقةُ على حساب أوديب الباحثِ عنها بإصرار. وينقلُ بورخيس هذا التحوُّلَ إلى البنيةِ السرديةِ نفسِها، وإلى علاقة المبتكِرِ بابتكارِه. وهذا النقلُ هو الذي يتحقَّقُ في «التبئير» حيثُ يظهرُ الساردُ في النهاية كحلُم شخصيته. ويبدو أنّ من أُعجِبوا ببراعته لم يلاحظوا تلك النقطةَ الجوهرية: فـ «التبئيرُ» هو أوّلاً وسيلةٌ لِرَدم هوّةٍ. والتحوُّلُ المستمرُّ للشخصية إلى ساردٍ وللقارئِ إلى مؤلّفٍ وللمُتَلاعِبِ إلى مُتلاعَبٍ به وللخائنِ إلى بطلٍ يضطلعُ بوظيفةٍ محدَّدَةٍ: فقابليةُ التجارب للقلب (réversibilité) هي بالتحديدِ، وفي التخييل نفسِه، شهادةٌ على استمراريةِ التجاربِ، أي تلك الاستمرارية المشهورة «للشعر الساذج» الشيلري(*) أو للملحمة/ التوراة أو كتاب الحياة لهيغل. ويمكنُ التفكيرُ بكلّ الخدع وبكلّ الأشكالِ القابلةِ للقلب التي تملأُ العالَمَ البورخيسيّ على أنّها دحضٌ لحدَثٍ مصطنعٍ واحدٍ ولزوجٍ واحدٍ من الشخصيات. إنها دحضٌ دائمٌ للمكتبِ الذي عليه يقومُ بوفار وبيكوشي ـ ومعهما فلوبير ـ بعمَلِ

(*) نسبةً إلى الشاعر الألماني شيلر (Schiller) (1759 ـ 1805).

النَسْخِ الذي لا ينتهي. وإنْ كان بوفار وبيكوشي مخطئَين في اعتقادهما بإمكان تحقيقِ الكتبِ في الحياة، فإنّ فلوبير يُخطئُ هو الآخر، بحسب بورخيس، في الاعتقاد بتحقيقِ قوّةِ حياةٍ أعظم في لاشخصانية الكتابِ الكامل الذي يحكي وَهْمَ شخصياتِه. وهو بتثبيته دون كيشوته وسانشو بانساهُ في عملِهما كخادمَين للكتاب يوقفُ حركةَ التبادلِ اللامتناهية التي هي، في نظر بورخيس، قلبُ القوّة الأدبية: تبادلٌ بين سرفانتس ودون كيشوت، وبين دون كيشوت ورولان(*) (Roland)، وبين ساردِ كيشوت(**) وسيدي حامد بن الأيلي(***) (Cid Hamet Ben-Engeli)، وبين بيار مينار (Pierre Ménard) وسرفانتس، أو بين دون كيشوت وأشباحِه «الألمان والسكندنافيين والهندوستانيين»[18]، وبين الجنديّ سرفانتس وأيّ قارئٍ لمغامرات هذه الأشباح.

ثمّةَ تداولٌ صالحٌ وتداولٌ فاسدٌ للكلمات عند بورخيس، كما عند أفلاطون. فالفاسدُ هو تداولُ الحرفِ بغيةَ إيقافِ التبادلِ وحسب: فهو كتابٌ طويلٌ لاينتهي، وكلمةٌ تقولُ كلَّ شيء. أمّا الصالحُ فلم يعدْ، كما عند أفلاطون، تداولَ كلامِ المعلّم. إنّه تداولُ الحلُم المشترك. والخيالُ العقيمُ هو خيالُ الحلُمِ الذي لا يمكنُ أنْ يحلُمَ به أحدٌ آخر. ويرفضُ فلوبير، وهو الذي أحبَّ الولوجَ إلى «أحلامِ الفتاةِ الشابّة» إيما، أنْ يكونَ بدورِه حلُمَ إيما، تماماً كما يرفضُ ساردُ

(*) من أبطال الأدب الملحمي القروسطي وأحدُ فرسان الأمبراطور شارلمان.

(**) لبورخيس قصّة بعنوان بيار مينار مؤلّف كيشوت (*Pierre Menard, autor del Quijote*). ومن ثمّ يُحيل اسم كيشوت هنا على قصّة بورخيس لا رواية سرفانتس.

(***) شخصية خيالية من ابتداع سرفانتس الذي يدّعي أنّ سيدي حامد هو مؤرّخ مسلمٌ يعودُ إليه قسمٌ كبيرٌ من رواية **دون كيشوت** (منذ الفصل التاسع). ومن ثمّ يريدُ سرفانتس إعطاء الانطباع بأنّ روايته ترجمةٌ لنصٍّ عربيٍّ قديمٍ يحكي وقائعَ حقيقية.

(18) Borges, *Discussion*, pp. 23-24.

بروست أنْ يكونَ حلُمَ شارلو أو سوان. فالتداولُ الصالحُ هو تداولُ الحلُمِ الذي يمكنُ أنْ يُحلَمَ به بدورِه، والذي حُلِمَ به مرّاتٍ لا تُحصى لأنه هو نفسُه قطعةٌ من حلُمٍ هو العالَم. وتتعارضُ عودةُ الناسخَين(*) إلى عملهما، وهو أمرٌ يؤكِّدُ الحضورَ غيرَ المرئيّ للمؤلّف ـ كلّيّ الوجود وغير مرئيّ كالخالق في خَلقِه ـ ، مع شعريةٍ أخرى للاشخصيّ، ومع لاهوتٍ آخرَ للأدبِ تُلَخِّصُهُ نهايةٌ أخرى هي **نهايةُ كلُّ شيءٍ ولا شيء**(**) (*Everything and Nothing*) حيث يشكو البطلُ إلى الله عدمَ قدرتِه على أنْ يكونَ نفسَه، بعد أنْ كانَ كلَّ شخصٍ ولا أحد. فيجيبه اللهُ أنّه هو الآخرُ ليس نفسه وأنّه تخيّلَ العالَمَ كما تخيّلَ مُخاطِبُهُ وليام شكسبير أعمالَه[19].

إنّ ذلك بالتأكيد قَلْبٌ تامٌّ لبرنامج فلوبير ولفكرة الأدب: إنها الصفحةُ المنقوشةُ على الرخامِ مقابل التلاشي «البوهيطيقي(***) (Pohétique)» للحلُم أو صُوَرِ المصباح السحريّ في غرفة الأطفال. ويضعُ بورخيس مقابلَ التكرارِ اللانهائيّ للنَسْخ القابليةَ اللانهائيةَ لعكس مكانَيّ الحالِم والمحلومِ به، والتكرارَ اللانهائيَّ أيضاً للحلُم الذي على الكتابِ أنْ ينحلَّ فيه لِيَفيَ بوعدِهِ أنْ يُصبِحَ عالَماً. أدبٌ ضدَّ أدبٍ آخر، أي لاشخصانية ضدّ أخرى. إلاّ أنّ ذلك يعني أيضاً إلغاءً ذاتياً للأدب ضدّ إلغاءٍ ذاتيّ آخر. وينتهي المقالُ الذي يندّدُ

(*) أي بوفار وبيكوشي.

(**) قصّة قصيرة لبورخيس.

(19) Jorge Luis Borges, *L'auteur*, tr. fr. R. Caillois (Paris: Gallimard, 1982), p. 93.

(***) في رسالة من فلوبير إلى لويز كولي تعودُ إلى 2 حزيران/ يونيو من عام 1853 يكتب فلوبير عن عمد pohétique بدلاً من poétique ساخراً من استثارة العواطف والمشاعر ومن إطلاقِ الأنا في العمل الأدبي على غرار الرومنسيين ومن تقديم المواعظ الأخلاقية، وهو ما كان يسعى دوماً إلى كبته والسيطرة عليه. ولم نرَ طريقةً أفضل في نقل ذلك.

بأخلاقيةِ التطيُّرِ عند القارئ بفقرةٍ محيِّرةٍ من الوهلة الأولى: ففيها وعدٌ بأدبٍ «قادرٍ على التنبّؤِ بالزمن الذي سيصبحُ فيه أبكمَ، وعلى معاداةِ ما فيه هو نفسُه من مزايا بضراوةٍ، وعلى عشقِ انحلاله ومغازلةِ نهايته»[20]. ويقولُ بورخيس إنّ هذا المستقبلَ قد ظهرَتْ بوادرُه منذ الآن في ممارسةِ القراءةِ الصامتة. وإننا لنفهمُ تماماً أنّ هذا الصمتَ يتعارضُ مع التفخيم (emphase) الفرنسيّ، وبخاصّةٍ مع القراءةِ بصوتٍ عالٍ المشهورةِ عند فلوبير وإنْ لم يأتِ ذكرُها. كما إنّه يتعارضُ ظاهرياً مع تحليلِ نصٍّ آخر يُنَدِّدُ أيضاً بـ «الوَلَعِ بالكتب»، وحيثُ يُنظَرُ إلى التطَيُّرِ الفلوبيرتي والمالارمي من الكتَاب كنتيجةٍ نهائيةٍ للتجديدِ المشؤوم لسان أمبرواز (saint-Ambroise): القراءةُ الصامتة والنظرةُ الهادئة إلى الكتاب مقابل النقلِ الشفهيّ للتجاربِ والنصوص[21].

لا يوجدُ مع ذلك تناقضٌ بين هذين التحليلَين: فثمّةَ صمتٌ صالحٌ عند بورخيس بقدرِ ما هناك صخبٌ صالح. ويمكننا أنْ نُضيفَ: ثمّةَ فكرةٌ صالحةٌ عن الكتاب بقدر ما هناك فكرةٌ فاسدةٌ عنه. ويُعطينا النصُّ الذي يندّدُ بالوَلَعِ بالكتبِ تفسيراً لذلك، تاركاً لفرنسيٍّ لانموذجيٍّ (atypique)، هو ليون بلوا (Léon Bloy) أمرَ دحض تَطَيُّرِ مواطنيه. والحجّةُ الداحضةُ الوحيدةُ التي تواجَهُ بها فكرةُ أنّ على العالَم أنْ يقودَ إلى كتابٍ هي أنّه مجرّدُ كتابٍ لا أكثر، ولم يكنْ في يومٍ من الأيام غير ذلك. لقاء ذلك تُقصى، في الوقت نفسه، القطيعةُ الفاسدة والحلف الفاسد بين الكتابِ والعالَم. وهكذا لم يَعُدِ الأدبُ منفصلاً عن الحياة، مع بقائه متحرّراً من أحواض الفَصْدِ والمشارط،

(20) Borges, Ibid., p. 25.

(21) Jorge Luis Borges, «Du culte des livres,» dans: Borges, *Enquêtes*, pp. 162-170.

ومن خشخشةِ الفُوَطِ في الصالونات وصَلصلةِ السلاسلِ والقيود في بيوت الدعارة. فما الأدبُ إلاّ تلك القدرةُ العريقة في القِدَمِ على نسجِ حكايةِ العالَم وتقاسمُ تلك القدرةِ مع البشرية كلّها.

إنّ الجَدَلَ الأدبيَّ الذي يُثيرُه بورخيس بخصوص فرنسا الأدبية يُقابِلُ إذاً بين طريقتَين في فهمِ العلاقةِ التي أقامها الأدبُ، لينفصلَ عن الآداب الجميلة، مع ماضي الأسطورةِ والملحمةِ المُعادِ ابتكاره. فهناك من جهة، المُكافئُ المعكوس للشمولية المفقودة أي: وحدةُ الكتابةِ التي هي وحدةُ الرسالةِ غير الموجّهةِ لأحدٍ أو الموجّهة لأيّ كان، والحرفِ الذي يَنقشُ باستمرارِ الفارقَ وسط لاتمايُزِ التجارب. وهناك، من جهةٍ أخرى، الصلةُ المستَعادَةُ بين التجريبيةِ التخييلية وكتابِ حياة الشعوب. يقسمُ هذا الخلافُ كلَّ شيءٍ إلى اثنين: فثمّةَ، عند بورخيس، لاشخصانيةٌ فاسدةٌ تجعلُ كلَّ شيءٍ يُعادلُ أيَّ شيء، ولاشخصانيةٌ صالحةٌ تجعلُ كلَّ الأمكنةِ قابلةً للعكس. وثمّةَ أولويةٌ فاسدةٌ للقارئ تُغَذّي التطيُّرَ من الأسلوب، وأولويةٌ صالحةٌ للقارئِ تجعلُ منه مُبتَدِعَ الكتابِ الذي يقرأه. وثمّةَ إلغاءٌ ذاتيٌّ فاسدٌ للأدبِ يشدُّهُ إلى النسخِ الدائبِ لأيّ شيءٍ، وإلغاءٌ ذاتيٌّ صالحٌ يختفي فيه توصيلُ الكلماتِ داخلَ توصيلِ التجارب. ويبتدعُ بورخيس، في جدلِه المُعادي للإسراف في الكلمات، الحلَّ الجذريَّ لأدبٍ «صامتٍ»، لأدبٍ هو حياةُ الخياليّ المُتَقاسَم لا أكثر. ويبتدعُ أيضاً، في جدله المعادي للإسراف في الأشياء، الحلَّ الجذريَّ، حلَّ عالم لا أشياء فيه وليس فيه إلاّ حالاتٌ، وما هذه الحالاتُ نفسُها إلاّ أحلامٌ وخيالات. وعلى الأدبِ، لضمانِ الاستمراريةِ بين الأدبِ والحياة، ألاّ يكونَ إلاّ حلُماً، كما على العالَمِ الذي لا ينفصلُ عنه ألاّ يكون إلاّ حلُماً أيضاً.

لكنْ يجبُ أنْ نُضيفَ أنّ هذا الخلافَ حول الأدب لا يعدو كونه الأدب نفسه كنظامٍ محدَّدٍ لفنّ الكتابة. فحذفُ الفاصل بين

الكلمات والأشياء هو الحلُمُ المُكَوِّنُ الذي يمتدُّ في ظلّهِ المسارُ اللانهائيّ للمسافة التي تفصلُ بينها. أوَلَمْ تكن الحقيقةُ النهائيةُ للواقعية البلزاكية اقتصارَ الأشياء على أنْ تكونَ نسيجاً من التخييلات والدالاّتِ تتثبّتُ فيه الإرادةُ وتُدَمّرُ نفسَها؟ أوَلَمْ يكنْ أيضاً حلُمُ فلوبير وبروست أنْ تكون الكلماتُ مجرّدَ حالاتٍ للمادّةِ لا غير؟ ومن ثمّ فإنّ عملَ بورخيس لا يعدو أنْ يكونَ صياغةً، في التخييل والتنظير، لحلُم «الفرنسيين». وحده يصلُ بنزعتهم السويدنبرغية(*) أوَ الشوبنهاورية(**) اللامنطقية إلى حدّها الأقصى. لكنْ يمكنُ أيضاً عكسُ المقولة: فهذه «اللامنطقية» هي المنطقُ الذاتيُّ للأدب. فمَن يبتغي الإفلاتَ من ذلك يُدَوّنُ مباشرةً في الكتابِ الحلُمَ الذي يُراعي الآخرون بُعدَهُ بممارسةِ الكتابة. ويعني ذلك أنّ شَذَراتِ العالَمِ، حلُم الله الذي تذوبُ فيه الكلماتُ، ليست أبداً إلاّ تَجَمُّعاتٍ من الكلمات. فبورخيس لا يكتبُ أكثر ولا أقلّ من فلوبير. إنّه ينتزعُ بوفار وبيكوشي من خلف مكتبِهما المشترَك ليجعلَ كلاًّ منهما قارئاً للآخر. فقابليةُ الأماكن للعكسِ اللامتناهي هي طريقةٌ لدحضِ فلوبير. إنّها طريقةٌ لنتخيّلَ مَنْ لا يُريدُ أنْ يُحلَمَ به. إلاّ أنّ هذا الحلُمَ لبورخيس الذي يتخيّلُ فلوبير هو أيضاً حلُمُ فلوبير. فهل يكونُ الكاتبُ الأعمى الذي يريدُ إعادةَ الأدبِ إلى الملحمةِ وإلى الأسطورةِ، مقابلَ جعلِ العالَمِ حلُمَ الله، إلاّ تلك «الأداةَ الطيّعةَ» التي تحدّثَ عنها فلوبير، و«الأدوات التي من خلالها يُثبِتُ اللهُ نفسَه لنفسِه»؟ إذا كان الحقُّ في

(*) نسبةً إلى الفيلسوف والعالم السويديّ إيمانويل سويدنبرغ (Emanuel Swedenborg) (1688 ـ 1722)، وربّما، بالتحديد، إلى فلسفته الصوفية وأفكاره المتعلّقة بالإرادة وضرورة تحكّمها بالجسد. والمعروفُ أنّ بلزاك كان متأثّراً بفكره.

(**) نسبةً إلى الفيلسوف الألماني أرثور شوبنهاور (Arthur Schopenhauer) (1788 ـ 1860)، وله هو الآخر أعمالٌ مشهورة حول الإرادة.

جانبِ بورخيس لا في جانب فلوبير فذلك يعني أيضاً أنّ بورخيس لا يعدو أنْ يكونَ حلُماً لفلوبير. وقد لا يكون جميعُ أهلِ كريت كاذبين(*)، إلاّ أنّه لا يفلتُ كاتبٌ من ظرف الكتابة.

(*) إشارة إلى مفارقة الكذّاب المعروفة أيضاً في المنطق باسم مفارقة أبيمينيد الكريتي (Epimède le Crétois) (القرن السابع قبل الميلاد)، وهناك من يقول إنّها تعود إلى أوبوليد الميلي (Eubulide de Milet) (القرن الرابع بعد الميلاد). ويمكنُ تلخيصُها كما يلي: «يقولُ أحدُ أهالي كريت إنّ الكريتيين كذّابون. فهل ما يقوله صحيحٌ أم كَذب؟».

تقاطعات

الحقيقةُ من النافذة
الحقيقةُ الأدبية، والحقيقةُ الفرويدية

فجأةً فُتِحَتِ النافذةُ من تلقاء ذاتها، وياللهول! رأيتُ عدداً من الذئابِ البيضاء جالسةً على شجرة الجوزِ المقابلةِ للنافذة. كان هناك ستّةٌ أو سبعةٌ منها(*).

نافذة: تدخلُ الحقيقةُ. ثلاثُ سماتٍ كبيرة تدلُّ عليها بادئ ذي بدء. أوّلاً، إنها تدخلُ بصورةٍ مفاجئةٍ. وهي مخيفةٌ كشيءٍ غير مُتَوَقَّع، وكشيءٍ لم يكن يخطرُ بالبال: فهي من ثمّ عكسُ الحقيقةِ التي يُعَلِّمُ الفلاسفةُ البحثَ عنها باتّباعِ نهجٍ ما أو بالزهدِ، أي الحقيقة التي يمكنُ تأمُّلها في نهايةِ مسيرةٍ متعاليةٍ، والنور اللامادّيّ الذي يُنيرُ العالَمَ المحسوس. ثانياً، إنّها تتّسمُ بسماتٍ خرافيةٍ: فذئبُ الحكايات هو نتاجُ نَزَواتِ المخيّلةِ ونتاجُ الخوفِ، فضلاً عن أنّه يُثيرُ الخوفَ بنسبة تواجده في الحكايات التي تتجاوزُ بكثيرٍ نسبةَ فُرَصِ اللقاءِ به في الحياة الواقعية. ثالثاً، إنّها تدخلُ في مجالِ العدد. إلاّ أنّ هذا

(*) هذا مقطعٌ من حلم رجل الذئاب الروسي سيرغي بانكيجيف (Sergueï Pankejeff) أحد مرضى فرويد الذي عرضَ مفصّلاً حالتَه في كتاب **خمس محاضرات في التحليل النفسي** (1909) تحت عنوان **رجل الذئاب**.

الأخيرَ ليس العددَ الذهبيّ لأصدقاء الحقيقة القدماء، ولا النسبةَ الهندسية التي تُخضعُ المحسوسَ للامحدوديةِ علاقة المفهوم. بل هو، وعلى العكس من ذلك، الإضافةُ الحسابيةُ المبتذلة. كان هناك ستةٌ أو سبعةٌ منها: العددُ ذو معنى، وعدمُ التأكُّدِ من عددِها كذلك، أي أنْ يكونَ في الحُسبانِ واحدٌ قد يزيدُ أو ينقص.

هكذا دخلتِ الحقيقةُ غرفةَ **رجلُ الذئاب** (*L'homme aux loups*). لكنْ علينا معرفة الطريقة التي حَضَرَتْ فيها تلك الحقيقة. يقولُ فرويد إنّه يجبُ اتّباعُ قاعدتين أساسيتين للوصول إلى ذلك: أوّلاً، اعتبارُ كلِّ عنصرٍ من هذا الحضور المباشرِ مُعادلاً لواقعٍ بعيد. ثانياً، اعتبارُ كلٍّ منها بديلاً لضدّه. وكان الجَدُّ منذ زمنٍ قريبٍ قد قرأ له حكايةً عن الذئاب، ووضعت الأختُ أمام أخيها الخوّافِ صورةَ الذئبِ في حكاية **ليلى والذئب** (*Petit chaperon rouge*). لكنْ إنْ كان مثلُ تلك الذئاب حاضراً لتفسيرِ الحلُم ببساطةٍ، فذلك لأنّ ثمّةَ ذئباً آخر، أقدمَ ومتوارياً في أعماق أكبر: ثمّةَ ذئبُ حكاياتٍ آخر هو الذئبُ الحقيقيّ الذي يُخفيهِ الذئبان الآخران. والذئابُ سبعة: لأنّها من أجل الأجداء السبعة التي يُهدّدُها ذئبٌ واحد. وهي بيضاء: لأنّها من أجلِ الخرفان التي تحرسُها كلابُ الرعيان الشبيهةُ بالذئابِ التي هي أعداؤها. وهي ثابتةٌ على الشجرة. ويعني ذلك أنّها تتحرّك. وهي تحدّقُ في النائم. ويعني ذلك أنّه هو الذي كان يُحدّقُ في ما مضى ـ لكنْ ليس في ما مضى إذ علينا تحديدُ التاريخ: فلقد كان ذلك تحديداً وهو بعمر سنةٍ ونصف، وفي الساعة الخامسة من بعد الظهر تقريباً على الأغلب ـ حين كانَ الذئبُ/ الأبُ المهتاجُ يُعاشرُ الأمَّ من الخَلْف (a tergo).

هكذا تمضي الحقيقةُ. وعلى من يرى أنّها تسلكُ دروباً غريبةً يردُّ فرويد وورثتُه أنّ الغرابةَ لا تنفي وجودَها وإثباتَ وجودِها بالسمةِ القاطعةِ، وبالشكلِ الجديدِ لتطابقِ الروح والشيء، أي بالعذاب.

ويجبُ، على الرغم من كلّ شيءٍ، قَلْبُ الحجّةِ: أي إنّ الوجودَ لا يمنعُ الغرابة. فأنْ تأتي الحقيقةُ من النافذةِ بدلاً من أنْ نرتقي حتى نصلَ إليها، وأنْ تكونَ ماديّةً تماماً وتُقدّمُها الحكايةُ الرمزيةُ كاملةً، وأنْ تقومَ على أحداثٍ محسوسةٍ وأنْ تكونَ هذه الأحداثُ المحسوسةُ قابلةً للإدراك العقليّ شرطَ تناولِ كلّ واحدٍ من مكوّناتها بصورةٍ عكسيةٍ، وأنْ لا تشهد البهجةُ على استحواذِها بل العذابُ، فكلُّ ذلك ممكنٌ. ولا يمنعُ ذلك من التساؤلِ عمّا جعلَ الأمرَ ممكناً.

إنّ ما يتحدّى الفكرَ هو بشكلٍ أساسيّ التقاءُ أمرَين: فالحقيقةُ تنبثقُ كمخالَفةٍ جذريّةٍ تُضَلِّلُ ما هو عاديٌّ من الأسباب، ومع ذلك فأشكالُ هذه المخالفةِ مُدْرَجَةٌ في منطقِ التسلسلِ السببيّ (enchaînements causaux).

سيقولون إنّ العملَ الطبيعيّ للعِلمِ هو إحلالُ التسلسلِ السببيّ الحقيقيّ محلَّ السببيات الغرائبية. ومع ذلك فمن المستحيلِ القيامُ بعملية نقلٍ بسيطةٍ، لصالح الحقيقةِ اللاواعية، لمقولةِ غاليليه القديمة التي تقولُ إنّ الأرضَ تدورُ على الرغم من أرسطو والعِلَلِ الباطنية (causes occultes). ذلك لأنّ معركةَ العلم الفرويديّ تُقادُ على جبهاتٍ معكوسة. فأحفادُ غاليليه متّفقون تماماً، في هذه السنوات، على مطاردةِ العِلَلِ الباطنية: فهم يخلعونَ العِلَلَ الميتافيزيقية لمصلحة القوانين الفيزيائية، وحكاياتِ النفسِ القديمة لمصلحة الانعكاسات الفيزيولوجية، والحقيقةَ لمصلحة العلم. ولا علاقة لهم بالحقائق التي تأتي من النافذةِ ولا بالأفكارِ الباطنية التي تُمْرِضُ الأعضاءَ: إنها «حكاياتٌ خرافية» يقولُ البروفسور الدَّمِثُ كرافت إيبنغ(*)

(*) ريشار فون كرافت إيبنغ (Richard von Kraft-Ebbing) (1840 ـ 1902): طبيبٌ نفسيّ نمساوي هنغاري صاحب دراسات كثيرة عن الانحرافات الجنسية.

(Kraft-Ebbing). إنّ عبارةَ «ذلك لا يمنعُ وجودَ» موجّهةٌ ضدّ هؤلاء. ويُعارضُ فرويد قوانينَهم بتلك الأسباب التي تكشفُ عنها «نَزَواتُ» الحكاياتِ والأحلامِ وحدها بإخفائها تحديداً. فالحقيقةُ التي يُنادي بها هي حقيقةُ الحكَايات، حقيقةٌ ما للحكايات هي أيضاً حقيقةٌ تأتي من النافذة.

إنّها حكايةٌ في نافذةٍ: هكذا يمكنُ تلخيصُ حالةِ رجلِ الذئاب. والنافذةُ بِنيةٌ محدَّدَةٌ، وعلاقةٌ ذاتُ أربعة أطراف: داخلٌ وخارجٌ وترابطٌ وانقطاع. وهذه العلاقةُ مزدوجةُ المعنى: فالخارجُ قد يعني الواقعَ الذي يتعارضُ مع الداخلِ المنغلقِ على الذات، وكذلك الداخلُ مثل الآن وهنا (hic et nunc) الذي يتعارضُ مع سرابِ الهروبِ نحو الخارج. وتقاسُمُ الفضاءِ القابلُ للعكس هو أيضاً قَطْعٌ زمنيٌّ مزدوجُ المعنى يَصِلُ أو يَفصِل: فبعبورِه النافذة ينتشرُ المعنى أو يجمد.

إنّ النوافذَ التي يختلطُ فيها تَقاسُمُ الداخلِ والخارج، والحلُمِ والواقعِ، والعبورِ والحَضَرِ، ليستْ بِجديدة. فرواياتُ القرنِ الذي وُلِدَ في نهايته رجلُ الذئاب تستعملُها بكثرةٍ: نوافذُ بلزاكية يَقتطِعُ من خلالها الحالمُ في سقيفتِه، أو العابرُ الفضوليّ، لوحةَ فنّانٍ يحدّدان فيها وجهَ العذراءِ المعشوقةِ ويُفَصّلان سيناريو رغبتهما (عائلةٌ مزدوجة، منزلُ القطّ الذي يردُّ الكرةَ بالمضرب(*) Une double famille, La Maison du Chat-qui-pelote)، ونوافذُ فلوبيرية مفتوحةٌ على مشاهدَ قليلةِ الأهمّية ـ نهرُ الصبّاغين القذر، والأوتادُ التي تلتفُّ عليها الفاصولياء وقد اقتلعتها الرياح ـ أي على سلبية الأشياء التي يتحوَّلُ اقتحامُها لعالمنا إلى حبٍّ لا مبرّرَ له (*Madame*

(*) روايتان لبلزاك صدرتا عام 1830. كان الفعل Peloter يعني، في عصر بلزاك، ردَّ كرة بمضرب.

(*Bovary*، وواجهات مخزن **في جنّةِ السيّدات** *Au bonheur des dames*) حيثُ تحتفي شلّالات البياضِ ونارُ الألوان بعبادةِ الآلهة الأنثى. . . إلخ.

لا شكّ في أنّ الحقيقةَ التي تدخلُ من نوافذِ رجل الذئاب تظهرُ كالحقيقة «القديمة» للحكاية، الحقيقةِ التي لا عُمرَ لها للخوفِ الذي يُخفيه الذئبُ، كما تستعيدُها إجراءاتُ التأويلِ المضبوطة. فكيف لا نُفَكّرُ فيها مع ذلك في استمراريةِ هذه النوافذِ الروائية المُحَدَّدَةِ تاريخياً؟ أفلا يمكننا افتراضُ أنّ هذه الحقيقةَ التي لا عمرَ لها تفرضُ نفسَها، وإنْ تَطَلَّبَ الأمرُ أنْ تعبُرَ نوافذَ هذا الشكل الجديدِ من الحقيقة التي تتمتّعُ بها القصصُ، وهذه الطريقة الجديدة في توحيدِ الداخلِ والخارجِ، والواقعِ والتخييلِ، والترابطِ والقَطْعِ، التي تُدعى الأدب؟

يجبُ، لفهمِ هذه الصلة، محاولةُ استخلاصِ الأنماط الممكنة من العلاقة بين الحقيقة والقصّة. فهناك أوّلاً حقيقةُ الحكاية، وأعني بذلك الحقيقةَ التي يُعَلِّمُها تخييلُ الحكايةِ للمستمع أو القارئ. وتشملُ هذه الحقيقةُ نفسُها نوعين: فهناك الحقيقةُ الأخلاقيةُ التي تُستَخْلَصُ من سعادةِ أو شقاءِ شخصيةٍ تخييلية، وهناك الحقيقةُ العلمية التي يحجبُها غطاءُ الرمز عن أعينِ الجَهَلةِ ويُقَدّمُها للعلماء كي يفهموها. إنّ تلك الحقيقةَ ذاتَ الوجهين هي التي ندّدَ بها أفلاطون. إذ دحضَ هذا الأخيرُ كلامَ أنصارِ الحقيقةِ الرمزية للحكايات الخرافية باسم تطبيقٍ بسيطٍ لمبدأ التناقض: فمن المستحيلِ أنْ يخرجَ من لاحقيقةٍ - أي من عَمَلٍ تخييليّ - تعليمُ حقيقةٍ. والحقُّ أنّ علينا أنْ نفهمَ ماهيةَ الاضطرابِ التخييليّ الذي يشجبه. فهذا الاضطرابُ هو عالَمُ الازدواجية. ولا تكمنُ المشكلةُ في كون أغاممنون (Agamemnon) شخصيةً مبتَدَعَةً، فلقد منحَهُ مخلوقٌ من لحمٍ ودمٍ حقيقةً ماديّةً

وحمّلهُ شاعرٌ أو ممثّلٌ صوتَهُ أو جسدَه، ومن تمزُّقِ عذابه نستخلصُ الحقيقةَ (mathos patheï من العذابِ تأتي الحكمةُ: أي إننا نتعلّمُ من العذابِ، نتعلّمُ مما نتحمّله ومما يتحمّله غيرنا، كما يقولُ كُتّابُ المأساةِ الإغريق). وإنّ شبهَ الحقيقةِ في الحكايةِ تفرضُ قانونَ الازدواجيةِ، وتبسطُهُ حتى على الآلهةِ بتصويرِ آلهةٍ مخادعةٍ، أي مناقضةٍ لمفهوم الألوهية. والحقُّ أنّ العلماءَ يعدّون خلافاتِ آلهةِ هوميروس وخدعَها رموزاً لحقائقَ في علم الكون. لكنْ أيُّ حقيقة للكون تتبدّى عن طريقِ قصّةِ آلهةٍ كاذبة؟ فالخِداعُ لا يُعَلّمُ إلاّ الخِداعَ، وعَرَضُ المَرَضِ إلاّ مَرَضَ العَرَضِ. ولا توجدُ قصّةٌ تقودُ إلى حقيقةٍ، أو تخفي أو تُعَلّمُ حقيقةً. وحدها القصيدةُ التي تُحاكي حقيقةً يمكنُ أنْ تُوَلّدَ آثارَ الحقيقة ـ وذلك يفترضُ معرفتها قبلها وأنّ هناك حقيقةً للحقيقيّ (vrai) لا يعرفُ دربَها إلاّ هي.

يُقابلُ تلك الحقيقةَ الكاذبةَ للحكايةِ معقوليةُ التخييلِ (vraisemblance de la fiction). إنها المحاكاةُ (mimesis) الأرسطية: أي تراجعُ مرتبة التخييلِ بمقدارِ درجتَين بالنسبة إلى الحقيقةِ والواقع. والتخييلُ ليسَ صورةً، إنّه تنسيقٌ (agencement). وينتزعُ تنسيقُ العِلَلِ ـ القصّ (muthos) ـ التخييلَ من الحكايةِ بوصفها التسلسلَ التجريبيَّ السطحيّ للوقائع. كما ينتزعُه من حُكم الحقيقة. والحقُّ أنّ التخييلَ لا يُقَدّمُ لوحاتٍ خادعةً لبشرٍ سُعَداء أو أشقياء، إنّه يُنَسّقُ مَمَرّاتٍ عقلانيةً من السعادةِ إلى الشقاء. وهو لا يزعمُ من خلال ذلك أنْ يُعَلّمَنا ما السعادة والشقاء، أو كيف يمكنُنا كسبَ السعادة وتفادي الشقاء. إنّه يُعَلّمُ فَهْمَ لعبةِ العِلَلِ والنتائج والتوقّعاتِ والإنجازات والمفاجآت. ولا يُشبهُ ما يُوَلّدُهُ من أثرٍ ما يعرضُهُ من متعةٍ وعذابٍ. إنّها المتعةُ الخالصةُ التي ترافقُ فهمَنا لتسلسلِ العِلَلِ أو مفاجأةَ تسلسلٍ لم يخطرْ لنا ببال.

بهذه الطريقةِ تُقَدّمُ لعبةُ المعقوليةِ مفهومَ المُثول[*] (immanence) - أي أُفقيّة التسلسلِ - مقابلَ عموديةِ العلاقةِ بين النموذج والنسخة، وبين الحقيقيّ والظاهر. غيرَ أنّ لعبةَ المعقولية هذه لا تعملُ إلاّ وَفقَ عددٍ من الشروط تُحَدّدُ علاقةً مزدوجةً مضبوطةً مع الحقيقةِ والواقع التجريبي. فهي تفترضُ أوّلاً أنّ على تسلسلِ الأحداثِ أنْ يكونَ قابلاً للتكَهُّن به، وإنْ ظهرَ ما يُخالفُ هذه التكَهُّنات. لكنْ حتى يكونَ هناك تسلسلٌ في الأحداثِ لا بدَّ أوّلاً من وجود حَدَثٍ، وأنْ تُيَسِّرَ الأقدارُ أفعالاً أو تُعَسّرَها. إلاّ أنّ الأقدارَ لا تُيَسّرُ أو تُعَسّرُ إلاّ أفعالَ مَنْ يعيشون في دائرتها: أي أولئك الذين يسعَونَ إلى بلوغِ مآربَ كبرى ويقومون بمآثرَ كبرى. إذ يتعارضُ نظامُ الأفعالِ، أيَ نظامُ تلك الغاياتِ المُلاحَقةِ والمُتَعَسِّرة، مع نظامِ الحياة: أي مع نظامِ الأيام التي تتوالى والمشاغلِ التي تتكرَّر، ونظامِ العامّة الذين لا تنتمي أفعالُهم إلى عقلانيةِ الغاياتِ وتَعسُّرِها. وسينظّمُ المذهبُ الاتّباعيُّ[**] شرطَ المعقولية هذا في نسقٍ تراتبيّ متكاملٍ يتعلّقُ بمُلاءَمةِ الشخصيات والمواقف وأشكال التعبير. كما سيُحَدّدُ فئاتِ الأشخاص المؤهَّلين ليعلقوا في ذلك التسلسلِ القابلِ للتكَهُّن به للغايات والوسائل، وكذلك المشاعرِ الخاصّة (من شرفٍ ومجدٍ وطموحٍ وغيرة . . .) التي من خلالِها تولدُ غاياتُ الأفعالِ ويتمُّ وَفقاً لها تحمُّلُ النتيجةِ أو النتيجة المضادّة. وسيُحدّدُ أخيراً الأدلَّةَ (signes) المُعَبِّرَةَ التي بواسطتها يتمُّ تعرُّفُ الأفكار والأهواء التي تُوَجّهُ تلك الأفعالَ وتستجيبُ لآثارها.

(*) «وجودُ شيءٍ أو مبدأ في شيءٍ آخر وجوداً ملازماً لوجود الآخر»، انظر: عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية: فرنسي - عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994).

(**) أي المذهبُ الكلاسيكيّ.

لا تُنجزُ المعقوليةُ (vraisemblance) نظامَها إذاً إلاّ بعدَ إعادةِ إدخالِ نظامٍ كاملٍ من التشابهات: ضبطُ الطبائع التي يُتَوَقَّعُ أنْ يكونَ لها هذا الهدف أو ذاك وهذه الاستجابة أو تلك، وضبطُ أساليبِ الفعلِ التي تُشيرُ إلى العظَمَةِ أو إلى الخِسَّةِ، وضبطُ التعابيرِ التي توحي بالفرحِ أو الحزنِ أو الخوفِ أو الغيرةِ أو الغضب. . . ومن ثَمّ فإنّ المعقوليَةَ تضعُ، بهذه الطريقة، لعبةً مزدوجةً. فهي «تُنطِقُ الطبيعةَ» بلغةِ أدِلَّةٍ طبيعيةٍ تسمحُ بتعرُّفها بوصفها حقيقة. إلاّ أنّ لعبةَ هذه الأدِلَّةِ لا تتمُّ إلاّ شرطَ التضادّ مع الطبيعة. فإنْ كان الفنُّ قادراً على إبهاجِنا لدى تَعَرُّفِ الأهواءِ التي نعرفُها، فلأنّه خَتْلٌ (artifice) مُعْلَنٌ وغيرُ ملزمٍ بشيءٍ تجاه الحقيقة، وأيضاً لأنّ هذا الخَتْلَ يؤخَذُ كحقيقةٍ مع أنّه يقول إنّه ليس كذلك. ويقول باتو (Batteux): «إنّها أكذوبةٌ دائمةٌ لها كلّ مواصفات الحقيقة»[1].

لكنّ اللعبةَ المزدوجةَ لهذه الكذبةِ الشبيهة بالحقيقة تفترضُ انفصالَ نظامِ التخييل عن نظامِ الواقع. ويَخرجُ المعقولُ من نطاق تقاضي الحقيقةِ بقدر ما يُخرِجُ مُبَرِّرَ خَتْلِهِ من لاتمايزِ الحياةِ العادية، الحياةِ التي لا خَتْلَ فيها ولا مبرّر لها. فنظامُ المعقولية يُحدّدُ شكلاً من أشكال العقلانيةِ غيرَ مسموحٍ به في الحياةِ العاديّة، كما يشغلُ الحيّزَ الذي يفصلُ مبرّراتِ الحياةِ العاديةِ عن الحقيقةِ، ويحتفظُ بهذا الحيّز. ولا يمكنُ للحقيقةِ أنْ تندرجَ في اضطرابات الحياةِ العادية وأحلامِها، ولا يمكنُ أنْ تمرَّ عبرَ النوافذ التي تفصلُ بين هذه الاضطراباتِ والأحلام وتُوَحِّدُها ما لَمْ يتحطّمْ نظامُ المعقوليةِ هذا الذي يفصلُ بين نظامَين من المبرّرات.

(1) Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (Paris: Aux amateurs de livres, [1989]), p. 87.

بيدَ أنّ هذا القَطعَ لنظامِ المعقولية في نظام الكتابةِ هو ما يُسمّى تحديداً بالأدب. فالأدبُ ليس الاسمَ الجديدَ الذي أُعطيَ للآداب الجميلة في القرن التاسع عشر. وإنما الأدبُ اسمُ نظامٍ جديدٍ للحقيقة، اسمُ حقيقةٍ هي قبل كلّ شيءٍ تحطيمٌ للمعقولية: إنّها حقيقةٌ لامعقولة.

قد يُساءُ فهمُ تعبيرِ «تحطيمٌ للمعقولية». فقد يُفهَمُ كمجرّدِ انعتاقٍ من قيودها وقوانينها. ويجعلُ الأمرُ من الكاتبِ الجديدِ الكاتبَ الذي يمكنه أنْ يفعلَ ما يشاء، والراوي الطليقَ القادرَ على ربطِ أيّ عِلّةٍ بأيّ نتيجةٍ أو بلا شيء. ذلك هو الخيال النَزْويّ (fantaisie) الذي كشفَ عنه هيغل في كتابات جان بول(*) (Jean-Paul)، التي ليس لها أوّل ولا آخِر، وأدانَه. وذلك هو الخيالُ النزْويّ الذي أَعجَبَ البعضَ في كتابات هوفمان(**) (Hoffmann) أو ذلك الذي ينسبه جنسن(***) (Jensen) إلى نفسِه وإنْ أغاظَ الأمرُ فرويد. و«صاحبُ الخيال النَزْويّ» هو من يرى «الخيالَ النزْويّ» - أي لاتمايزَ الحياةِ العادية وروعة الحلم - لعبةً يتحَكَّمُ بها على هواه. ففي روايته الغراديفا يرضى جنسن بأنْ يكونَ لقاءُ نوربرت هانولد (Norbert Hanold) مع الناجية من حريقِ بومباي مجرّدَ خدعة من وَضْعِ الخبيثةِ زوي (Zoé)، أي من وضع المُبدِعِ الذي تخيّلَ الاثنين في نهاية المطاف. ومن ثمّ يبدو نظامُ المعقولَيات (système des vraisemblances) وكأنّه يتخلّى عن مكانه لمصلحة عَقْدٍ خالصٍ ضمنيّ بين المُتَخَيِّلِ وأولئك الذين يقبلون الدخولَ في لعبته.

(*) هو الروائي الألماني يوهان بول فريدريش ريشتر (Johann Paul Friedrich Richter) (1763 - 1825).

(**) هوفمان (1776 - 1822): كاتب وموسيقي ألماني تنمُّ كتاباتُه عن مُخَيّلةٍ جامحة.

(***) يوهان فيلهلم جنسن (Johannes Wilhelm Jensen) (1873 - 1950)، كاتب وروائي دانمركي صاحب رواية **الغراديفا** (*Gradiva*) التي قام فرويد بدراستها من وجهة نظر علم النفس التحليلي.

لكنّ هذا الحلُمَ بعَقْدٍ حرٍّ يحلُّ محلَّ منطقِ المعقوليات تنقصُه جذرية الثورةِ الأدبية، ويبقى مرتبطاً بمبدأ المحاكاةِ الذي يُعطي التخييلَ مبرّراته الخاصّة. كما إنّ منطقَ المعقوليات هو الذي يُديرُ تخييلَ جنسن كما يتصوّره هو بالذات: فإنْ كانت كلُّ الخدعِ تنطلي على نوربرت هانولد فذلك يعودُ أوّلاً إلى أنّه عالمُ آثار وإلى أنّ علماءَ الآثارِ يعيشونَ في زمنٍ بائدٍ، ويعودُ ثانياً إلى أنّه حالمٌ وإلى أنّ من صفات الحالمين تصديق خيالاتهم. وتُرجعُنا هذه الأسباب الخاصّة إلى سببٍ جوهريّ أكثر: قد يصيبُ نوربرت هانولد أيّ شيءٍ لأنّه غيرُ موجود، على اعتبار أنّ مخلوقاتِ التخييلِ تخضعُ لمنطقٍ ليس منطقَ الواقع ولا يتوافقُ مع الحقيقة.

يُقابلُ فرويد فكرةَ الابتكارِ الحرّ هذه بمتَطَلَّبِ قولِ الحقّ حول سنوات طفولة نوربرت هانولد، أو حولَ السببِ الحقيقيّ لخوفِ ناتانئيل الصغير. وقد يبدو هذا الطلبُ غريباً: فكيفَ نستخلصُ من حيواتٍ غير حقيقيةٍ ولا واقع لها خارجَ عبارات هوفمان أو جنسن حقيقةً تتعلّقُ بتاريخهم أفلَتَتْ من هذين الكاتبَين؟ إلاّ أنّ لهذه الغرابة الظاهرية منطقَها: فنهايةُ منطق المعقولية ليست عهدَ التخييلِ الحرّ، بل على العكس إنها نهايةُ هذه «الحرّية» ونهايةُ مبدأ الفصلِ بين التخييل والقصّة. فنوربرت هانولد غيرُ موجودٍ لكنّ ذلك لا يمنحُه، ولا يمنحُ مبتدعَه بشكلٍ خاصّ، أيّ ميزةٍ. فقصّةُ المخلوقاتِ التخييلية وقصّةُ الناس الحقيقيين ـ عظماء أو عاديين ـ وسببُ الوقائع وسبب التخييلات، صارت تنتمي كلُّها إلى مبدأ المفهومية (intelligibilité) نفسِه. ومن ثمّ فقد صارت تنتمي فقط إلى مجال الحقيقيّ ـ والمزيّف.

يجبُ إذاً لتأويلِ قصّة نوربرت هانولد التفكيرُ في النظام الجديد للحقيقة الخاصّة بالأدب في كلّ جذريته. فهذا النظامُ لا يزيلُ نظامَ المعقولية لمصلحة الابتكار الحرّ، بل يزيلُ الإطارَ الذي تعملُ ضمنه

المعقوليات. ولقد كان هذا الإطارُ أوّلاً إطارَ الفصلِ بين المنطقِ السببيّ للأفعال والقصةِ المتتابعةِ والمتكرِّرَةِ للحيوات. تقابلُ الإدراكاتُ (perceptions) الآنَ ـ وهي حالاتٌ وخيالاتٌ نَزْويةٌ مشتَرَكةٌ بين الجميع ـ الأحداثَ والأفعالَ والغاياتِ والأهواءَ المخصّصة. وتكمنُ الحقيقةُ الأدبيةُ في أنّ أيّ شيءٍ يمكنُ أنْ يطالَ أيّاً كان. إلاّ أنّ تلك العلاقةَ بين أيّ شيءٍ وأيّ إنسانٍ كان لا تعني هيمنةَ الخيالِ النزْويّ المُبدِعِ الذي يبتدعُ أحداثاً خرافية. إنّها تعني، وعلى العكس من ذلك، أنّ الخيالَ النزْويَّ داخلٌ في النسيجِ المبتذلِ للواقع حيثُ لا يَتمَيَّزُ العاديُّ عنِ الخارق. فالحياةُ «الداخلِيَةُ» السطحية لابنةِ مزارعٍ، والمشابهةُ تماماً للحياةِ المكتوبة في المجلاّت، هي حقيقيةٌ وصالحَةٌ للتخييل تماماً بقدر ما هي حقيقيةٌ وصالحةٌ للتخييلِ الأحداثُ المثيرةُ التي تمرُّ بها شخصياتٌ عظيمةُ الشأنِ أو التي تُنسَبُ إلى مغامرين جريئين. فأنْ يحدثَ أيُّ شيءٍ لأيِّ إنسانٍ كان أمرٌ يؤكّدُ بشكلٍ خاصّ المساواةَ في «ما يحدث»، وفصلَ منطقه عن أيّ تراتبيةٍ في الصفات وفي الحيوات.

ينهارُ أيضاً، مع منطقِ الأفعالِ وتراتبيةِ الفاعلين، منطقُ التعابير. فنظامُ المعقولية كان يتضمّنُ مجموعةً من العلاقات الثابتة بين التعابير والدلالات، بين الغضبِ أو الخوف والحبّ أو الكراهية والأدِلَّةِ التي من خلالها تُعَبّرُ هذه المشاعر عن نفسها لنتعرّفَها. وتبقى نماذجُ لو بران (Le Brun) السَحْنية(*) (physionomiques) التمثيلَ الأكثرَ تعبيراً عن هذا التوافق. وحين أرادَ ديدرو (Diderot) إظهارَ أثر كلمةٍ مُحَرَّفةٍ في نصّ هوميروس الذي يُقَدّمُ لنا أقوالَ أجاكس (Ajax) والضبابُ

(*) السَحْنَةُ هي وجهُ الإنسانِ أو هيئته. أمّا شارل لوبران (1619 ـ 1690) فكان رسّام الملك لويس الرابع عشر ومؤسّس الأكاديمية الملكية للرسم والنحت واهتمّ بدراسة طبائع البشر من خلال ملامح الوجه.

يلفُّه(*)، كان بطبيعة الحال يتحدّثُ عن طريقةِ تصويرِ الأشياء ليُظهِرَ لنا كيف أنّ كلمةً أُسيءَ فهمُها، فَحَوّلَتِ الإذعانَ إلى تحَدٍّ، تُتَرجَمُ إلى هيئةٍ لا يتشوّهُ فيها تعبيرُ الوجه وحده بل وضعيةُ الجسمِ بأكمله.

إنّ هذه الموازنةَ بين التعابيرِ الملائمةِ هو ما دحضَتْهُ الحقيقةُ الأدبية. وبما أنّ الأفعالَ لم تعدْ تتعارضُ مع الحالات ولا الخيالَ النزْويَّ مع الواقع، فلمْ تَعُدِ الدلالاتُ تُعَبّرُ عن نفسِها من خلالِ نظامٍ للتوافقات. ولم يَعُدْ بالإمكان استخلاصُ المعنى من ملاحظةِ سِمَةٍ تعبيريةٍ، وصارتِ الأدِلَّةُ (signes) هي نفسُها أشياءَ أو حالاتِ أشياء. فيُقرأُ المعنى في نسيجِ الأشياءِ أو يُسمَعُ في موسيقى النصّ الخافتة. والمراقبُ البلزاكيُّ يرى قصّةَ زمنٍ ومجتمعٍ منقوشةً على ملامح وجهٍ أو على لباسٍ أو واجهة. ويلتقطُ رسّامُ زولا (Zola) من خلال البضائع المعروضةِ في سوق الخُضَرِ أو مخازن الحاجيات النسائية القصيدةَ الرائعةَ للحياةِ العصرية. وينزلُ المراقبُ الهوغويّ(**) إلى مجاريرِ باريس ليعثُرَ على الحقيقةِ التي تَحَصّلَ عليها هذا «الساحرُ الكبير»: حقيقة الأقنعةِ المرمية والبهارجِ المُدَنّسةِ والليرةِ الذهبية التي صارت لا تساوي شيئاً.

(*) إشارة إلى مقطعٍ في الكتاب السابع عشر من ملحمة **الإلياذة** لهوميروس بعد سقوط بتروكليس قتيلاً على يدِ هكتور ابن ملك طروادة والصراع على جثّته. إذ يتدخّل زيوس كبير الآلهة لصالح الطرواديين ويجعلُ الظلمةَ (ténèbres) (لا الضباب (brume)) تحيط بجيش اليونان فلا يبصروا أعداءهم. فيقف البطل اليوناني أجاكس باكياً متضرّعاً إلى كبير الآلهة ليُعيدَ النورَ من جديد فيموتوا في ضوء النهار إنْ كانت هذه مشيئته. فيشفقُ زيوس عليه ويُزيلُ الظلمة لتستعر الحربُ من جديد. وينتقدُ ديدرو (1713 ـ 1784)، في رسالة إلى الصمّ والبكم وفي ردٍّ على صحفيّ فرنسيّ، سوء فهم لونجين (Longin) وبوالو (Boileau) ولاموت (Antoine Houdar de La Motte) لنصّ هذا المقطع وبعض مفرداته وتعابيره في ترجماتهم، إذ جعلوا أجاكس يبدو كمن يتحدّى زيوس ولا يتهيّب قتاله إذا استدعى الأمر، بينما يرى ديدرو أنّه يتضرّعُ إليه باكياً.

(**) نسبةً إلى فيكتور هوغو.

إنّ ما يُقابلُ نظامَ المعقولية، بأفعالِه المتوقّعَة وتعابيرِه المقنَّنَة، هو نظامُ الحقيقةِ المكتوبةِ على الأشياء نفسِها. إذ ينطقُ الكلامُ الصامتُ لواجهةٍ أو لمجرورٍ أفضلَ من أيّ خطاب، لأنّه لا يرغبُ في أنْ يقولَ شيئاً، ولأنّه لا يستطيعُ الكذبَ، ولأنّه نَقْشٌ خالصٌ لحكايةِ الأشياء على الأشياء ذاتِها. فالحقيقةُ تُقالُ على طريقةِ الكتابة الهيروغليفية المادّية. إنّها مكتوبةٌ في أدقّ التفاصيلِ وأبسطِها. ويجمعُ الكاتبُ أدِلَّتَها بتفَحُّصِ الواجهاتِ المُبقَّعةِ والثيابِ الباليةِ، أو بالنزول إلى المجرور الذي يجرفُ كلَّ ما تطرحه الحضارةُ، وكلَّ ما تُخفيه ويبوحُ به النهرُ السفليُّ مكانَها. والكاتبُ يوضِحُ هذه الأدِلَّةَ مُشَرِّحاً بذلك جسدَ مجتمعٍ أو عصرٍ متوارٍ خلفَ بريقِ المآثرِ الكبرى والأقوالِ الرنّانة.

ولسوء الحظّ فإنّ لهذه الكُلّيةِ الإدلالية (omni-signifiance) وجهَها الآخر. فكلُّ شيءٍ ينطقُ. ولم تعُدْ تتمُّ الدلالاتُ وفقاً لمعقوليات النيات والتعابير. وكلُّ الأشياءِ أيضاً تنطقُ بالقدْرِ ذاته، ولا شيء ينطقُ أكثرَ من غيره. ومن ثمّ يضيعُ الاختلافُ الوافرُ بين الأدلَّةِ في اللامعنى المتساوي لحالات الأشياء. فالدليلُ المكتوبُ يصبحُ نُفايةً (déchet) عاديّةً أو اختلافاً خالصاً في الشِدَّةِ (d'intensité) حتى يَبلُغَ النقطةَ التي لا يمكنُ فيها قراءةُ أيِّ شيءٍ عدا اهتزازِ الذرّاتِ اللاامتمايزِ أو انحرافاتها الإشكالية. ومن شأنِ هذه الأخيرةِ أنْ تُوَلِّدَ دائماً الأحداث. فما يزالُ إمعانُ النظرِ في بريقِ ظُفْرٍ أو نُدْفَةِ ثلجٍ ذائبةٍ على نسيجِ مِظَلّةٍ تُوَلِّدُ، عند فلوبير، أحداثاً يُطلَقُ عليها اسمَ الحبِّ، إلاّ أنّها أحداثٌ لم تعُدْ تقبلُ أيَّ فكّ رموزٍ: فالظُفرُ صَدَفَةٌ تُحَرِّكُ المشاعرَ لكنها لم تعُدْ تُقرأ. والأدبُ الذي كانَ فكَّ رموزِ الأدِلَّةِ الهيروغليفيةِ المكتوبةِ على الجلودِ والأحجارِ والأقمشة صارَ موسيقى الذرّات الخافتةَ. ولم يعُدْ فلوبير يرى شيئاً في عباراته وصارَ عليه أنْ يسمعَها ليُمَيّزَ فيها شيئاً ما، وليتعرَّفَ فيها صوتَ المزَيِّفِ أو صوتَ

الحقيقيّ. ويُسمَعُ صوتُ المزيِّفِ، على حدّ قوله، من «جناسٍ صوتيٍّ سيّئ». ولا علاقةَ لهذا التأكيد بنزعةٍ صفائيةٍ لكاتبٍ مولعٍ بالأسلوب. أو بالأحرى، إنْ كانَ الأسلوبُ هو كلّ شيءٍ فلأنّه تحديداً إيقاعُ الأشياءِ المفَكَّكَةِ وقد رُدَّتْ إلى غيابِ ما يُبَرّرُها. وهذا التفكيكُ غيرُ قابلٍ للرؤية بل للسَمَعِ وحسب.

ذلك هو النظامُ المزدوجُ للحقيقةِ الأدبيةِ: فهي أوّلاً نظامُ الحقيقةِ المكتوبةِ عن الأشياء. ويبدو أنّ الأدبَ هو أوّلاً عالَمُ القصصِ الغارقِ في إسرافِ الأشياء، وعالَمُ الكتابةِ التي اجتاحها الرسمُ. وباستطاعةِ المُحَلِّلِ النفسيّ رؤية شيءٍ آخر فيه: انزياح الأمكنةِ والأساليب التي تجعلُ الحقيقةَ مؤثِّرَةً وقابلةً للتمييز. لكنْ سرعانَ ما يلقى الوجهَ الآخرَ لهذا الترويج للتفاصيلِ في نظام الحقيقيّ: إذ تنقلبُ هيمنةُ التمايُزِ المُعَمَّمِ للأشياءِ التي تنطقُ، في النظام الأدبيّ، إلى ضدّها: أي إلى صوتِ اللامعنى المتساوي لكلّ ذلك الكلام الذي يُؤلّفُ قطعةً موسيقيةً واحدة لا أكثر. ويأتي الكلامُ الذي لا يقولُ شيئاً، ولا ينقلُ سوى إيقاعِ الأشياء التي لا مبرّرَ لها، كَرَدٍّ على الكلامِ المكتوبِ في كلّ مكان. إنّ رحلةَ التفسيريةِ الأدبيةِ هي هذه المسيرة التي تنطلقُ من هيروغليفيات المعنى إلى صوت اللامعنى. وتتعلّقُ هذه الرحلةُ بين قطبَين بمبدأٍ واحدٍ لا غير. إنّه مبدأُ الفصلِ (disjonction) بين الدلالة والإرادة. فلقد كان الكلامُ التمثيليُّ تعبيراً عن إرادةٍ موجّهَةٍ إلى إرادةٍ أخرى. وهذه الصلةُ بين الإرادةِ والكلامِ والفعل هي التي قطعتها الحقيقةُ الأدبية. فصارَ الكلامُ الجوهريُّ الكلامَ الذي لا يريدُ أنْ يقولَ شيئاً، أي الكلامَ الأبكَمَ الذي يتبدّى في جسدِ الواقعِ نفسِه، أو المُنتَزَعَ وسط لاتمايُزِ صوته. كما إنّ رحلةَ التفسيريةِ الأدبيةِ بين تصويرِ الإسرافِ في الأشياء الناطقةِ والصوتِ اللامُتمايزِ للأحداثِ التافهةِ هي في الوقت نفسِه هزيمةٌ للقوّةِ التي تتحكّمُ بالدلالة، وانحدارٌ إلى جحيم الإرادة.

ليس لروايات الحقيقةِ الأدبيةِ في الواقع سوى موضوعٍ واحدٍ: مرضُ الإرادةِ، ومرضُ الفكرِ الذي يقضي، من الشعورِ اللّامتناهي للعروضِ وللأدِلّةِ، بإمكانِ تحقيقِ الذاتِ في جسدِ الأشياء. وإنما الإرادةُ والقدرةُ داءان عضالان، على حدّ قول تاجر الأثريات الذي يُقَدّمُ لعالِمِ الكتابات الشرقيةِ والحالِمِ عند النوافذ الرّقّ المكتوبِ عليه بالسنسكريتية واعداً إياه بتحقيقِ رغباته على حساب حياته. فالكاتبُ هو الفكّاكُ الجديدُ لرموزِ الأدِلّةِ المخفيةِ خلفَ الاستعراضِ الاجتماعيّ. لكنّهُ أيضاً من يُنكِرُ آثارَ تلك القدرة. إذ لا يرى خبيرُ الكتاباتِ المُرَمَّزَةِ مكتوباً على الرّقّ سوى الوعدِ بالموت الذي سيطالُ مَنْ يجعلُ وعدَ الكلماتِ واقعاً. أمّا الخبيرُ الذي يقرأ الأدِلّةَ على سطحِ المجتمعات ويسبرُ أعماقَها الخفيةَ، أي فوتران(*) (Vautrin)، فسيشغلُ كترقيةٍ أخيرةٍ له منصبَ رئيس الشرطة. ويُفهِمُ أيضاً مصيرُه كشخصيةٍ مصيرَ الروايةِ البوليسية: فستصبحُ هذه الأخيرةُ، في العصرِ الأدبيّ، جزيرةَ المعنى على الطريقةِ القديمةِ حيثُ يستمرُّ تماسكُ التسلسلِ السببيّ وإمكانُ استنتاجِ الأفعالِ من الغايات المرجوة والطبائعِ في حالة الفعل: فضاءٌ من العقلانيةِ يحلمُ به كلُّ من لا يرى في الثورةِ الأدبيةِ إلاّ ضبطاً وتصفيةً للمعقولية التمثيلية. كما ستتأسّسُ هنا فكرةٌ محدَّدةٌ عن العلوم الاجتماعية: فكرةُ العلمِ الذي يُزيلُ الأوهامَ ويُعيدُ قراءةَ الأدِلّةِ المكتوبةِ على الأشياء إلى المنطقِ الطبيعيّ للخداعِ الاجتماعي الذي ينتظرُ الكشفَ عنه.

(*) شخصية مركزية من شخصيات روايات الكوميديا الإنسانية لبلزاك. وفوتران سجينٌ فارٌ مُلاحَقٌ بسبب جرائمه يتمتّعُ بشخصيةٍ قويةٍ وبذكاء حادّ وبقدرةٍ استثنائية على البقاء والخروج من المآزق حتى أنه لُقِّبَ بـ «خادع الموت» (trompe la mort). والمفارقة الغريبة أنّ فوتران يتوصّلُ بأساليبه وألاعيبه إلى شغل منصب رئيس الشرطة.

لم يعُدْ بمقدورِ روايةِ الإرادةِ أنْ تكونَ إلاّ رواية الإرادة المهزومة، عند مَن لا يقبلون بتلك العقلانية البوليسية. وتأخذُ روايةُ الإرادة المهزومةِ شكلَين هامّين متتاليين. فهناك أوّلاً كارثةُ الإرادةِ المهزومةِ بسبب إسرافها وبسبب عدم التكافؤ مع أيّ غايةٍ محدَّدَةٍ ومع أيّ تأويلٍ مضبوطٍ للأدِلَّةِ مما يدفعُها إلى حَصْرِ اختيارِها للموضوعات بالأوهام المتوفّرة بكثرةٍ عبر كلّ نافذة. وهناك بعد ذلك، هوّةُ الإرادةِ المقتنعةِ بتساوي جميع أوهامِ التمثيلِ - الريف الأزرق والأخضر والأحمر والأصفر الذي تتأمّله إيما من نوافذ دارتها في مقطعٍ محذوفٍ من رواية **مدام بوفاري**. ويبدو عندها أنّ الخيرَ هو في عدمِ الرغبةِ في أيّ شيء عدا التساوي بين الإرادة وعدم الإرادة، وبين الحقيقيّ والمزيَّف: «البهجةُ الأخيرةُ والأبدية» لبوفار وبيكوشي إثرَ عودتِهما إلى النَسْخِ، وإلى تساوي أصواتِ العباراتِ الذي يشملُ حتى عبارةَ الطبيبِ الذي يؤكّدُ لمدير الشرطة أنّهما مجنونان غيرُ مؤذيَيْن.

تلكم الحقيقةُ الأدبية: إنّها «الفكرُ الكلّيّ القدرة»، لكنّها قدرةٌ كلّيةٌ من نوع خاصّ، أي من نوعِ الرَقّ الشرقيّ الذي يتقلَّصُ كلّما استعملنا قوّتَه السحرية(*). فالفكرُ قادرٌ على كلّ شيء. لكنْ مَنْ يقدرُ على كلّ شيءٍ لا يُقيمُ تمايزاً في العلاقة بين الوسائل والغايات، وبين العِلَلِ والنتائج، وبين الأدِلَّةِ والتأويل. فالفكرُ لم يعُدْ يتحقَّقُ بتحديدِ الغايات واختيارِ الوسائل والتفكير في الأدِلَّةِ. وهو لم يعُدْ يتحقّقُ في لاتجسيد (l'incorporel) الأفعال، بل على الأجساد مباشرةً. ولم تعُدْ هذه الأخيرةُ أدوات في خدمة الفكر بل مسرحَ عملياته.

إنّ ما يستطيعُ القيام به الفكرُ القادرُ على كلّ شيءٍ، أي الفكرُ الذي لم يعُدْ يصطفي غاياتٍ محدَّدَةً، هو تعذيبُ الأجساد. وعلاجُ هذا الداء يكمنُ في عدم إرادة أيّ شيء. ويعتقدُ تاجرُ أثريات بلزاك،

(*) إشارة إلى رواية **الجلد المسحور** لبلزاك.

المحصورُ بين عصرَين وبين نظامَين للحقيقة، أنّ التمتُّعَ بمشهدِ الأشياء، «فكرياً فقط»، أمرٌ كافٍ. إلاّ أنّ تتمّةَ القصّةِ تُظهرُه وهو يعترفُ بخطئه متعلّقاً بذراعِ شابّةٍ جميلة. وكانت متعةُ الاستعراضات المتنوّعةِ في عصر فلوبير قدْ اختُزِلَت إلى المتعةِ الموسيقيةِ للعبارةِ غير المقيَّدَةِ (déliée) التي تبسطُ بصورةٍ متتابعةٍ الإدراكاتِ ولا تقول سوى تَسَاوي الحقيقيّ والمزيّف ـ وأيضاً العبارة التي لا يتمُّ الحصولُ عليها إلاّ بعد معاناةٍ قصوى تتعبُ معها الأصابعُ ويصلُ الألمُ إلى أطراف كلّ الأظافر[2]. وإننا لنعلمُ أنّ الفكرَ، في عصر إبسن (Ibsen)، لم يكن له إلاّ أنْ يتحقّق: إذ يتسلّقُ سولنس (Solness) حتى أعلى السطح ويرمي بنفسه (**سولنس البَنّاء** (*Le constructeur* Solness))، وتبتلعُ الأمواجُ العاتيةُ إيولف (Eyolf)، الطفلَ العاجزَ لأنّ أباهُ لا يحبُّ أمّه وإنما يُحبُّ أستا (Asta) أي تلك التي كان يظنُّ أنّها أختُه، وهو يلحقُ بفتاةِ الجرذان (**إيولف الصغير** (*Petit Eyolf*))، وربيكا (Rebecca) وحبيبها ـ التي قَتلَتْ زوجتَه بالفكر ـ يرميان بنفسيهما في السيل الجارف (**روسمرشولم**[*] (*Rosmersholm*)). ولا علاج للفكر الذي يتجسّدُ إلاّ بالفكر الذي لم يَعُدْ يريدُ شيئاً، أي لم يعُدْ يُريدُ إلاّ اللاشيء. فلا فَرْقَ أنْ تكونَ ربيكا قد قتلتْ «حقّاً» زوجةَ روسمر وضاجعتْ «حقّاً» أباها هي بالذات أم لا، كما لا فَرْقَ أنْ تكونَ أستا أختَ ألمرز أم لا. فالحقيقةُ الوحيدةُ الجوهريةُ تكمنُ في سيلِ الإرادة (vouloir) المساوية للاإرادة (non-vouloir) الذي تغرقُ فيه كلُّ رغبةٍ وكلُّ خطأ.

---

(2) Gustave Flaubert, «Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1852,» dans: Gustave Flaubert, *Correspondance*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1980), tome 2, p. 140.

(*) الأعمال المذكورة هنا للكاتب النرويجي هنريك إبسن (1828 ـ 1906) تعود، بحسب تسلسلها، إلى الأعوام (1892) و(1894) و(1886).

إنّ الحقيقةَ التي تدخلُ من نافذة رجلِ الذئاب حقيقةٌ من هذا النوع، حقيقةٌ في الأجساد. إنّها حقيقةٌ تُقرأ في ما هو عديمُ الشأنِ عند عبور معقوليات التمثيل. وهذه المساواةُ الأدبية للظواهر هي التي يمكنُ أنْ تُتيحَ لِعلمِ «التخيّلاتِ النَزْوية» تحطيمَ محظوراتِ العلم الوضعيّ. لكنْ حتى تُصبحَ القراءةُ تأويلاً وحتى يصبَح التأويلُ وسيلةً للشفاء، لا بدّ من حَلِّ العلاقةِ بين الإدلال الكُلّيّ (omni-signifiance) والتكافؤِ العامّ (universelle équivalence). إذ يجبُ فصلُ حضورِ الحقيقةِ في تفاصيلِ الأجساد عن الإضافةِ التي يُلحقها فيها النظامُ الأدبيّ لحقيقةِ القصص، أي: اللاتمايز الأخير بين الحقيقيّ هذا وبين المزيَّفِ، وبين معنى القصص ولامعناها. ومن المهمّ فصلُ فكرِ اللاوعي عن الفلسفةِ التي يقتاتُ منها، أيّ عن فلسفةِ مساواة التمثيلاتِ الخدّاعة، وفلسفةِ وهم التسلسلِ السببيّ للأحداث والقدرةِ الكلّيةِ للإرادة التي لا تريدُ شيئاً في نهاية المطاف، وفلسفةِ التخلّي عنِ الإرادةِ كعلاجٍ وحيدٍ للأجسام المريضةِ بالفكر.

يمكنُ تلخيصُ هذه الفلسفةِ باسم شوبنهاور. إلاّ أنّ شهرةَ مذهبه تأتي من أنّ نظاماً كاملاً للحقيقة، خاصّاً بالطريقةِ الجديدةِ التي تُسرَدُ فيها القصصُ والتي تُدعى «الأدب»، يرى نفسَه في هذا المذهب. ولا بدّ من فصلِ الحقيقة الأدبية عن ذاتها لكي تنفصلَ حقيقةُ الفكرِ في الأجسام عن هذه الفلسفة. وهذه هي تحديداً غايةُ عَمَلِ تصحيحِ القصصِ الذي يقومُ به فرويد. إذ يجبُ رفضُ أنْ تكونَ الغرابةُ المُقلِقَةُ التي يشعرُ بها رجلُ الرملِ افتتاناً بالإنسانِ الآليّ(*)، وأنْ تكونَ الإغواءَ العَدَميَّ بالعودةِ إلى الحالة اللاعضوية. ويجبُ أنْ نجدَ لها عِلَّةً محدَّدَةً، ونُثبِتَ أنّها تعودُ إلى الخوفِ من الخِصاء (castration)

(*) رجل الرمل (*Der Sandmann*) قصّة قصيرة غرائبية للكاتب الألماني هوفمان (E. T. A. Hoffmann) (1776 ـ 1822)، والإنسان الآلي المذكور هنا هو المرأة الآلية أولمبيا.

الذي يرمزُ إليه بوضوحٍ فقدانُ البصر. كما يجبُ مقابلةُ افتتانِ إيولف الصغيرِ، بفتاةِ الجرذانِ، بالعقوبات الهوامية (fantasmatiques) التي يفرضُها رجلُ الجرذان على نفسِه بسبب استمرارِ رغبتِه بموت الأبِ الخاصي (castrateur) الميّتِ أصلاً. ويجبُ أنْ نجدَ في نصّ جنسن الدليلَ على أنّ نوربرت هانولد قد شعرَ بجاذبٍ تجاه زوي الشابّة اضطُرَّ إلى كَبتِه، وفي نصّ إبسن الاعترافَ بأنّ ربيكا كانت عشيقةَ زوجِ أمّها المزعوم. فمن المهمّ إقامةُ الدليلِ على أنّ الفكرَ الذي يُسقِمُ الأجسادَ يفعلُ ذلك إثرَ واقعةٍ حقيقية. هذا ثمنُ انتصارِ التأويلِ على المساواة العامّة. وهذا أيضاً ثمنُ تَحَوُّلِ الفكرِ المُسَبِّبِ للعذاب إلى فكرٍ مسبّبٍ للبهجة. وإنّ «كنزَ بريام (Priam)» الذي اكتشفه شليمن[3] (Schliemann)، وهو كنزُ الرغبةِ الطفولية المتَحَقِّقَةِ، يمكنُ أنْ يحلَّ محلَّ المسرّاتِ الزهيدةِ لأناسٍ، مثل فريدريك (Frédéric) وديلورييه[*] (Deslauriers)، لا يرَونَ في آخر حياتهم ذكرى أفضلَ من ذكرى زيارةٍ فاشلةٍ لمبغى من الدرجة الثانية.

وهكذا نصلُ إلى قلبِ المسألة: فالعلمُ الحديثُ «للهوامات» لا يفلتُ من محظورات الفيزيولوجيين إلاّ بالاعتمادِ على هذه الحقيقةِ الأدبية التي تجعلُ مُبَرِّرَ القصصِ متجانساً مع مبرِّرِ الظواهر. لكنّ الحقيقةَ الأدبيةَ تأخذُ باليسارِ ما تعطيه باليمين. وهي، في الحقيقة، تجعلُ من غير المعقولِ أنْ تأتي سلسلةُ الخيالات النَزْويةِ من واقعية الحدث. فاختلافُ العواطفِ يكونُ على خلفيةِ تجانسٍ جذريّ.

---

(3) Sigmund Freud, *Naissance de la psychanalyse*, tr. Fr. A. Berman (Paris: PUF, 1956), p. 250.

هاينريش شليمن (Heinrich Schliemann) (1822 ـ 1890): عالم الآثار الألماني الذي اكتشف موقع مدينة طروادة وكنز ملكها بريام.

(*) شخصيتان في رواية **التربية العاطفية** (*L'éducation sentimentale*) لفلوبير.

ويُدعى عذابُ المتجانسِ السأمَ وهو «لا مبرّرَ له»[4] ولا يخضعُ لقانون أيّ حدثٍ. ومن ثمّ يجب استعادةُ حقيقة الحدثِ وفعليةِ السلسلةِ السببيةِ المرتبطة بهذا الحدث من التطابقِ الأدبيّ بين الواقع والخيالِ النزْويّ. إنّه شرطُ العلمِ والطبّ الحديثَين اللذين عليهما معارضةُ متطلّباتِ الرغبةِ وحِيَلِها المتناقضة ظاهرياً بمصيبةِ الإرادةِ أو بانسحابها.

ومع ذلك، تجدُ محاولةُ الطبيبِ فرويد ما يوازيها في الأدب. فالمبدأ نفسُه هو الذي يوجّهُ الكاتبَ ـ والمريضَ ـ مارسيل بروست: فثمنُ الشفاءِ من العذاب الشوبنهاوريّ للتسلسلِ الخادعِ للتمثيل هو واقعُ حدَثٍ حقيقيّ ـ أي حدَثٍ غيرِ متجانسٍ مع نظام التمثيلات ويُعَدُّ عادةً واقعاً، ولا يخضعُ لزمنِ هذا الواقع، ولكنّه أيضاً حدثٌ يفرضُ نفسَه عنوةً في لغته نفسِها ـ وهي لغةٌ تحتاجُ إلى الترجمة. إنّه حدثٌ يُقامُ الدليلُ عليه عكسياً: ويتمُّ ذلك عند فرويد عن طريق التناقضِ الذي يجعلُ كلَّ لفظٍ يعني ضدَّه: يجعلُ الأبيضَ بمعنى الأسودِ، والذئبَ بمعنى الجَدْي، والمُشاهِدَ بمعنى المَشهدِ، والنفورَ الظاهرَ بمعنى الرغبةِ المخفية. ويتمُّ ذلك عند بروست باللامعنى المطلَق لصَلْصَلَةِ المعدن، وللإحساسِ بفوطَةٍ مُنَشّاةٍ مطويةٍ أو لرائحةٍ مزعجةٍ، الذي يفتحُ كنزَ «حياةٍ روحية». وتترسَّخُ الحقيقةُ بتحويلِ المَشاهِدِ اللامتمايزةِ إلى أدِلَّةٍ تُظهرُ لاتجانسَ الحَدَث. كما تترسّخُ بمواجهةِ كلامِ اللاشيءِ بكلام منقوشٍ على الأشياء ومُتاحٍ عن طريق لعبةِ الأضداد. وهكذا يتوافقُ الحَدَثُ البروستيّ مع اللاّحَدَثِ الفلوبيريّ بعد توسيعٍ بسيطٍ وحاسمٍ للعلاقةِ بين الدالّ واللامتمايز. ذلك لأنّ صلصلةَ الشوكةِ أو الإحساسَ بِثَنْيَةِ الفوطةِ هما أكثرُ «لامعنى» من

(4) Gustave Flaubert, «Lettre à Maxime du Camp, mai 1846,» dans: Flaubert, *Correspondance*, tome 1, p. 264.

زيارةِ مبغَى المرأةِ التركية، ولأنّهما، بشكلٍ لا يقبلُ الجدلَ، كتابتان هيروغليفيتان للحقيقيّ تُخْرِجاننا من لاتمايزِ التمثيلات وتَفتحان سلسلةً في الكتابة اللامتجانسةِ، هي السلسلةُ الذهبيةُ لتلك الحياةِ المَعيشةِ حقّاً والتي تُدعى «الأدب».

لا يتطاوَلُ فرويد على أعلامِ الأدب. فبدلاً من أنْ يحمِلَ على كبارِ حَمَلَةِ حقيقةٍ تتعذّرُ رؤيتُها عن زيفِ الحياةِ، يتناولُ «الساذجين» من أصحاب الخيالِ النَزويّ، أي أولئك الذين يعتقدون، كحال جنسن، أنّ الكاتبَ يبتدعُ بحرّيةٍ الأشياءَ غيرَ المعقولةِ التي تُمَيّزُ مواقفَ شخصياتِه وأفكارَها. لكنّه يُطَبّقُ استراتيجيةَ الهجوم من الخلفِ نفسَها. إذ يلتقطُ «الخيالَ النَزْويّ» للكاتبِ وهو في نقطته القُصوى، أي في أحلامِ شخصيته التخييلية. ويأخذُ جنسن وضعيةَ الساحرِ الذي يُحيلُ هوامَ الشخصيةِ على الواقعِ المبتذلِ لا أكثر ـ واقعِ النافذةِ المواجِهَةِ الذي لا يراهُ الحالمون بالعوالم البائدة حُكْماً. غير أنّ صاحبَ الخيال النزْويّ المزعومَ يجهلُ أنّ ثمّةَ شيئاً لا يمكنُ ابتداعُ خياله النزْويّ، هو الحلُم. إذ يكفي حلُمٌ من أربعة سطورٍ، قصّةُ عِظاءةٍ أُخِذَتْ بِخِناقِها أو عبارةٌ في غير محلّها حول منهجٍ لعالِمِ حيوانات أو زميلٌ يصبحُ زميلة، لتظهرَ الحقيقة: فنوربرت ليسَ حالماً أحمق يقودُه من أنفِه ـ ولمصلحة كاتبٍ حاذقٍ ـ خبثُ فتاةٍ شديدةِ الواقعية. إنّه عاشقٌ لا يريد الاعترافَ لنفسه بحبه الذي لم يتوقّفْ تجاه رفيقةِ لَعِبِهِ الصغيرة، ويخفي هذا الحبَّ تحت قناعِ هوامه المتعلّق بفتاةٍ من بومباي تعودُ إلى الحياة بمعجزةٍ من رَحِمِ رماد المدينةِ وبرودةِ الرخام.

إنّ الحقيقةَ تُنْتَزَعُ من لاتمايزها عن المزَيَّفِ لأنّ ثمّةَ حدثاً قد وقع. وهي تُنتَزَعُ منه لأنّ ثمّةَ درباً ملَكيّاً يقودُ إلى الحَدَثِ هو الدربُ الذي يضيقُ فيه صدرُ «الخيال النَزْويّ» من واقعٍ مستقلٍّ عن أيّ إرادةٍ

لأيِّ كان. وهكذا فقد وقعَ حدَثٌ وقامتْ سلسلةٌ سببيةٌ متّصلةٌ بهذا الحَدَث. فثمّةَ، عند بروست، بهجةُ القطيعةِ مع التداعيات العاديّةِ («سلسلة التعابير غير الدقيقة») وإمكانُ متابعةِ الحدَثِ في نصٍّ للحقيقة. وثمّةَ إمكانيةٌ لدى فرويد للعثور على الحَدَثِ من خلال سلسلةِ نتائجه وإحداثِ أثَرٍ تطهيريّ (cathartique) بهذا الاكتشاف. ومن ثمّ يمكنُ انتزاعُ «الحقيقةِ الأدبية» من لاتمايزها العَدَميّ وإعادتُها إلى أصلها: أي إعادتُها إلى تلك الحقيقةِ المنقوشةِ بأدِلّةٍ هيروغليفيةٍ على جسدِ الأشياء والكاشفةِ عن قصّةٍ ما. إذاً فالحَدَثُ ليس مجرّدَ القطيعةِ مع المعقوليات السببيةِ للتمثيل. إنّه يُحَدِّدُ نظاماً سببياً خاصّاً به، شريطةَ أنْ يتمَّ تعرُّفُهُ من خلال عملٍ بلاغيته الخاصّة (فرويد) أو تتمَّ ترجمتُه إلى الكتابة الملائمةِ لسلسلةِ الاستعارات (بروست). لكنّ المشكلةَ تعودُ حينها من جديدٍ متّخذةً صورةً مختلفة: إذ لا يمكنُ الاستحواذُ على لاتجانسيةِ الحدَثِ إلاّ من خلالِ تجانسِ نظام خاصٍّ للمعقوليات (vraisemblances)، أي للتسلسلِ السببيّ. فعلى الحقيقيّ إذاً، للإفلاتِ من اللامعنى، عقدُ تحالفٍ جديدٍ مع المعقولية.

هل الحقيقيُّ معقولٌ؟ تلكم قضيةٌ قديمةٌ قُدِّمَتْ لها حلولٌ متعدّدة. فأفلاطون قابلَ نشوةَ الحقيقيّ باستراتيجيات المعقوليةِ البلاغية. وأكّدَ أرسطو أنّه يُمكنُ ويجبُ وضعُ الحقيقيّ في أشكالِ المعقوليةِ التي تُتيحُ تَعَرُّفَهُ. وتوعزُ الشِعريةُ الاتّباعية باستبعاد الحقيقيّ حين لا يكونُ معقولاً. وتُذيبُ الحقيقةُ الأدبيةُ المعقوليةَ لمصلحة الكتابةِ المادّيةِ للحقيقيّ أو لمصلحة الإيقاع الذي يجعلُهُ مساوياً لزيفِ الحياة. وعلى المحلِّلِ النفسيّ، كما على الكاتب، إعادةُ توحيدِ الكتابةِ الهيروغليفيةِ للحقيقيّ وتوقّعيات (prédictibilités) المعقولية. وعليه تشكيلُ دائرةٍ للحقيقة يُديرُ فيها الحَدَثُ التأويلَ، ويُديرهُ التأويلُ أيضاً بالمقابل.

ذلك هو قلبُ الصعوبة. فماذا يعني تأويلُ لاتجانسِ الحَدَث؟ على حَدَثِ الحقيقةِ البروستيّ أنْ يُتَرجَمَ بتسلسلٍ أسلوبيّ مشابهٍ لتسلسلِ قوانينِ العلم: «... لا تبدأ الحقيقةُ إلاّ حين يتناولُ الكاتبُ غرَضَين مختلفَين، ويفترضُ علاقتَهما المشابهةَ في عالَم الفنّ للعلاقةِ الوحيدةِ لقانون السببيةِ في عالَم العلم، ثمّ يضمّهما في حلقات أسلوبٍ جميل»[5]. غير أنّ تساويَ حلقات الأسلوب وقوانين العلم يَبقى الاستعارة الخادعة التي تتجاوبُ في الحقيقةِ مع استعارةٍ خادعةٍ أخرى هي استعارةُ الكتابِ «المطبوع» في الذهن بصدمةِ الإحساس. ولا شكّ في أنّ الإحساسَ يَصدمُ، لكنّه لا يَكتبُ إلاّ بالاستعارة. ولا توجدُ سلسلةٌ خاصّةٌ بتَبَدّيات (épiphanies) الحقيقيّ. فالتبدّياتُ لا تكتسبُ معنى إلاّ لأنّ «حقيقتَها» تأتي بطريقةِ المفارقَةِ الأرسطية، أي كنتيجةٍ و نقيضٍ للدربِ الذي كان يتيهُ فيه الساردُ في بحثِه عن الفنّ في غيرِ مكانه. لا يأتي الحقيقيُّ إلاّ وَفقَ الطريقةِ الأرسطية، أي في التسلسلِ المفارِق للمعقوليةِ المُباغَتَةِ. وعلى المنطقِ الجديدِ للطباعة غير المتجانسةِ أنْ يُشْفَعَ بمنطق عبورِ الأوهامِ الاتّباعيّ. فثمنُ انتزاع الحقيقةِ الأدبيةِ من العَدَميةِ هو أنْ تصبحَ حقيقةً مزدوجةً: حقيقةَ مجرى الأحداثِ وحقيقة ما يوقفُ هذا المجرى. إذ يبقى الحَدَثُ وسلسلتُه منفصلَين لا يجمعهما سوى قوسِ قزح الاستعارة.

إنّه التوتُّرُ نفسُه الذي يُحَرِّكُ الحقيقةَ الفرويدية بوصفها حقيقةً للحَدَثِ قابلةً للتأويل. فهي التي تتبدّى في عملية فكّ رموزِ بلاغيةِ الحلُم. وإنْ كانَ الأبيضُ يُساوي الأسودَ، والذئبُ الكلبَ، والجَدْيُ الذئبَ، فلأنّ لغةَ الحلُمِ غيرُ قابلةٍ للتأويلِ إلاّ بوصفها لغةَ معقولياتٍ

---

(5) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1957), tome 3, p. 889.

اللامتجانِسِ. فالحلُمُ، من جهةٍ، قابلٌ للتأويلِ لأنّه يعملُ بطريقة الإزاحة (déplacement) والتكثيف (condensation)، ومن ثمّ على غرارِ الخطيبِ الأرسطيّ الذي يُنَظِّمُ بصورةٍ واعيةٍ انطباعاتِ المعقوليةِ في خطابه. ومن جهةٍ أخرى، فإنّ التكثيفَ والإزاحةَ لا يعنيان طباعةَ الحقيقيّ ـ أي اللامتجانس ـ إلاّ إذا كان لهما شكلُ التسلسلِ الدالّ الذي يقولُ عكسَ ما يبدو أنّه يقوله. إلاّ أنّ ما يفكُّ التأويلُ رموزَه هو دائماً لعبة الخيال النَزْويّ. فكيف يمكنُ لهذه اللعبةِ أنْ تُبَيّنَ واقعيةَ الحدَثِ الذي يُبَيّنُ، وحده بالمقابل، السلسلةَ «الخيالية» كسلسلةِ انطباعات الحقيقة؟

إنّه أحدُ الرهانات الكبرى للجدلِ مع يونغ (Jung). فالمسألةُ لا تتعلّقُ فحسب بالحفاظِ على المنظومةِ السببية الجنسيةِ (étiologie sexuelle) مقابل إعادة التأويلات الروحانية. بل يتعلّقُ الأمرُ، وبصورةٍ أكثر جذريةً، بمعرفةِ كيف تتمكّنُ الحقيقةُ من السيرِ على قَدَمَيّ الحَدَثِ والتأويل. فهل يمكنُ لسلسلةِ التأويلِ أنْ تكونَ السلسلةَ المعقولةَ للحقيقة؟ أليست الحقيقةُ ما هو غيرُ قابلٍ للتأويلِ (l'ininterprétable) في نهاية المطاف؟ لكنْ إنْ كانتِ الحقيقةُ غيرَ القابل للتأويلِ في الحَدَثِ، فإنّ وعدَ الرغبةِ ـ ورغبةَ العلم الحديث ـ لا يفلتُ من المنطقِ العَدَميّ للإرادةِ التي لا تريدُ شيئاً، والإرادةِ التي لاتُمايزُ انطباعاتها. أمّا إنْ كانتِ الحقيقةُ، وعلى العكس من ذلك، مرهونةً بالتأويلِ، فوضوحُ الهوامِ الذي فُكّتْ رموزُه هو المهمّ: وضوحُ ما تحلُمُ به البشريةُ على مرّ العصور وما تُعَبّرُ عنه منذ أزمنةٍ سحيقةٍ في ازدواجيةِ معنى الكلمات وفي تساوي الأحداثِ التي يعيشُها كلُّ فردٍ والحكايات التي يبتدعُها من أجلِ ذاته، والشبيهةِ بحكايات الجنس البشريّ برمّته.

هل تفلتُ الحقيقةُ التي تمرُّ عبر نافذةِ رجل الذئاب من الخِيار؟

فهي مقروءةٌ لأنّ كلَّ حدٍّ فيها يساوي نقيضَهُ. ولعبةُ الأضدادِ هي لعبةُ المعقوليات الجديدةِ التي تجعلُ الحقيقةَ التي تعملُ في الأجسادِ مقروءةً. يبقى علينا معرفةُ ما يُقرأُ في ذلك المشهدِ من حلُم طفلٍ ينقلُهُ لنا رجلٌ بالغٌ: هل هو عملُ الخيالِ النَزْويّ أم صَدْمةُ الحَدَث. إنّ فرويد يتركُ الأمرَ معلّقاً بشكلٍ غريب. فبعدَ سنواتٍ من تأكيدِهِ أنّ تأكيدَ حقيقة المشهد البَدئيّ(*) هو المِحَكُّ الذي يُفرّقُ بين المحلّلين النفسيين الحقيقيين، نراهُ يعودُ إلى الشكّ: ليس من الضروريّ، على كلّ حال، افتراضُ أنّ الطفلَ ذا السنةِ ونصف السنة قد شهدَ جِماعَ الوالدَين. ويكفي أنْ يشهدَ الطفلُ ذو السنوات الثلاث والنصف جِماع الكلابِ ويربطَ هذا المشهد بذكرى مظاهرَ طبيعيةٍ من الرقّة والحنان بين الوالدَين. ويؤكّدُ فرويد أنّ هذا الأمرَ لا يُغيِّرُ شيئاً من جوهرِ القضية. فهل يعتقدُ بذلك جدّياً؟ لا شكّ في أنّ الأمرَ لا يُغيّرُ شيئاً في السؤالِ الذي سبقَ أنْ حُسِمَ والمتعلّقِ بمعرفة ما إذا كانت «الخيالاتُ النَزْويةُ» تتعلّقُ بمنظومةٍ سببيةٍ جنسيةٍ أم أنّها، كما يرى يونغ، تُعيدُ إنتاجَ رموزِ المصير البشريّ الكبرى. إلاّ أنّ ذلك يُغيّرُ بحقٍّ فكرَ هذه المنظومةِ نفسَه. إذ يُحَوِّلُ الحَدَثَ/ الأصلَ إلى عنصرٍ في سلسلةٍ تَداعيةٍ تعملُ بفِعلِ الاستعارةِ وبالفعلِ الرجْعيّ. حدَثانِ عوضاً عن واحدٍ. إنّ ذلك يعني حقيقتين عوضاً عن واحدة.

وهكذا تعودُ المسألةُ لِتُطرَحَ من جديد: هل يمكنُ، في الوقت نفسه، تأكيدُ حقيقة الحَدَثِ اللامتجانسِ وقراءةِ معقوليات الهوام؟ هل يمكنُ الإفلاتُ من عَدَميةِ الحقيقةِ عديمةِ الشأنِ، ومن الإرادةِ التي لا تريدُ شيئاً، بطريقةٍ أخرى غير قراءةِ الحقيقة التي لا عُمرَ لها للرموز

(*) يُطلقُ فرويد اسمَ المشهد البَدئي أو المشهد الأصليّ (Urszene) على المشهد الذي يرى فيه الطفلُ معاشرةَ أبيه لأمّه.

في آثار الحَدَث؟ إنّ على الحقيقةِ الفرويدية أنْ تخطَّ طريقَها بين محيطِ اللامعنى ومحيطِ الرموز، فهل تستطيعُ ذلك من دون أنْ تصبحَ حقيقةً مزدوجةً، كحقيقةِ الروائيّ، تنفصلُ عن ذاتها تحديداً في النقطةِ التي على التأويلِ أنْ يشدَّ فيها عقدتَه على الحَدَث.

المؤرخ، والأدب والسيرة

لقد عادتِ السيرةُ إلى العلم التاريخيّ. فبعدَ مرحلةٍ طويلةٍ من الشكّ بدأتْها مدرسةُ الحوليات (école des annales)، عادَ المؤرّخون العلماء فأنصفوها وكرَّسَ لها عددٌ منهم، خلال الثلاثين سنةَ الأخيرة، ما لديهم من طاقة. وترافقتْ هذه الحظوةُ الجديدةُ بتبريراتٍ مختلفةٍ تُثبتُ شرعيةَ هذا الجنس الأدبيّ بين الأعمال التاريخية العلمية. لكنْ بافتراضِ أنّه من المشروع للعالِم أنْ ينصرفَ أيضاً إلى جنسِ قصّة حياةٍ، تتجنّبُ هذه الحججُ جوهرَ المسألة. والحقُّ أنّ كتابةَ «قصّة حياةٍ» قد تُقَدّمُ لنا، وبعيداً عن أنْ تكونَ ملحقاً لإجراءات العلم التاريخيّ الصارمة، جوهرَ عقلانيتها. تلك هي على الأقلّ الفرضيةُ التي أودُّ تأكيدها. وسأنطلقُ لهذه الغاية من نصٍّ قصيرٍ استعرتُه من سيرةٍ كتبها مؤرّخٌ فرنسيٌّ مرموقٌ: غيّوم لو مارشال[*] (Guillaume

(*) وليام مارشال (William Marshal) بالإنجليزية (نحو 1145 ـ 1219)، وهو فارسٌ أنجلو ـ نورماندي لُقّبَ بـ «أفضل فارسٍ في العالم» لانتصاراته في العديد من مباريات الفروسية. ويعود لقب «مارشال» إلى جدّه جيلبرت لو مارشال، الذي كان مارشالاً في بلاط الملك هنري الأوّل بوكليرك. وصار غيّوم وصيّاً على العرش ودحرَ الفرنسيين في معركة لنكولن عام 1217. وحين سمع فيليب أوغست، ملك فرنسا آنذاك، خبرَ موت غييوم لومارشال عام 1219 أمرَ فرسانه برفع كؤوسهم وشرب نخب أعظم أعدائه على الإطلاق مقرّاً بأنّه كان «أفضل فارسٍ في العالم».

(Le Maréchal لجورج دوبي (Georges Duby). وإليكم كيف يروي لنا هذا المؤرخُ، في بداية كتابه، استعدادات موت المارشال:

إنه السابع من آذار/ مارس وهو في لندن، ومن هناك يتوجّهُ، «ممتطياً حصانَه وحاملاً ألَمَه»، إلى برج لندن كمَن يريدُ الاحتماء خلفَ جدرانِ المخبأ الملَكيّ القديم. يستلقي. إنّها بدايةُ الصوم الكبير (Carême). هل من زمنٍ أفضل للعذاب وتقَبُّلِ الألم والصبرِ عليه طلباً لمغفرةِ خطاياه والتَطَهُّرِ على مهلٍ وبهدوءٍ قبلَ العبور الكبير؟ الكونتيسة بجانبه، كعادتها دائماً. يتفاقمُ المرضُ ويقرُّ الأطبّاءُ بعجزِهم، فيستدعي غييوم جميعَ مرافقيه الذين يحرسونه كلّما غادر مسكنه. بطبيعة الحال. بالضرورة. متى كان وحيداً في حياته؟ من يخرجُ وحيداً في بداية القرنِ الثالث عشر غير الحمقى والممسوسين والمُهَمَّشين الملاحَقين؟ فنظامُ العالَم يستدعي بقاءَ كلّ فردٍ مُحاطاً بعلاقاتِ تضامنٍ وصداقةٍ، أي أنْ يكونَ ملتحماً بجماعة. إذاً يستدعي غييوم كلَّ الجماعةِ التي يترأسها. إنّهم مجموعةٌ من الرجال. رجالُه: فرسانُ داره. ثمّ يستدعي أكبرَ أبنائه. إنه يحتاجُ إلى هذا المحيطَ الكثير العدد من أجلِ العَرْضِ الذي سيبدأ، عرضِ الموتِ الأميريّ[1].

تلفتُ انتباهنا منذ البداية خواصّ ثلاث في هذا النصّ. **أوّلاً**، لقد صدرَ الكتابُ ضمن سلسلةٍ تحمل اسم «مجاهيل التاريخ». إلاّ أنّ الشخصيةَ التي يُقدّمها لنا هي الوصيّ على عرش مملكةِ إنجلترا. **ثانياً**، إنه قصّةُ حياة. إلاّ أنّه يبدأ بالموت. **ثالثاً**، إنّه قصٌّ تاريخيّ. إلاّ

---

(1) Georges Duby, *Guillaume le Maréchal, ou, Le meilleur chevalier du monde* (Paris: Fayard, 1 1984).

أنّه مكتوبٌ بأكمله باستخدام الزمن الحاضر(*). ومن الواضح أنّ هذه السماتِ المميِّزَةَ الثلاثَ تُشكِّلُ نظاماً. ولَكانَ الأمرُ أكثرَ منطقيةً ولا شكّ، للحديثِ عن أحد «مجاهيل التاريخ»، لو بدأ بالولادة الغامضةِ لغييوم لو مارشال عوضاً عن مراسم موته. لكنْ لَكانَ من غير الممكن عندئذٍ بدءُ القصّ بالزمن الحاضر، أو بصورةٍ أكثر دقّة لَكانَ هذا الحاضرُ لا يُمَثِّلُ حاضرَ الشخصية. ولا يمكنُ إلاّ في العملِ التخييليّ وحده أنْ تَشهدَ الشخصيةُ، كحال تريسترام شاندي(**) (Tristram Shandy)، ولادتَها لا بل حتى الحمْلَ بها. فإنْ أرَدنا في الوقت نفسِه إظهارَ أحد الحَدَّين المطْلَقَين للحياةِ وحضورَ الشخصية عند هذا الحدِّ، فلا بدّ من اختيار حدِّ الموت. فزمنُ الحاضرِ النَحْويّ يُعَبّرُ قبل كلّ شيءٍ عن هذا التواجد المشتَرَك لمصيرٍ نموذجيّ ولِوَعْيٍ في حاضرِ فردٍ ما. لكنْ لِمَ يُعَدُّ هذا الوجودُ المشترَكُ ضرورياً؟ يُعَدُّ ذلك، في نظر البعضِ، طريقةً في التقديم مرتبطةً بالسياقِ الذي تندرجُ فيه تلك السِيرَة. فسلسلةُ «مجاهيل التاريخ» أصلُها مجموعةٌ من البرامج الإذاعيةِ وهي ترمي إلى إثارةِ اهتمام «جمهورٍ واسع» بالتاريخ. ومن ثَمّ يكونُ هذا الإخراجُ المسرحيُّ تنازلاً من طَرَفِ المؤرِّخ تجاهَ الأسلوبِ المباشرِ الذي يعتمدُه التحقيقُ الصحافيّ، وتجاهَ مِيْزَةِ «المَعْيش» التي يتمتّعُ بها هذا الأخير.

ليست الحجّةُ مقنعةً تماماً. فمِن غير المؤكّد على الإطلاق أنْ يُفَضّلَ «الجمهورُ الواسعُ» الحاضرَ السرديّ والقصصَ التي تبدأُ من نهايتها، وأنْ يهتمَّ بمراسم موت جنرالٍ أكثر من اهتمامه بمعاركه. ويمكننا ببساطةٍ شديدةٍ تقديمُ محاجَّةٍ مضادّة. فهذا التفضيلُ للحاضرِ

(*) أي المضارع.

(**) بطلُ رواية تحمل الاسم نفسَه للكاتب البريطاني لورنس ستيرن (1713 ـ 1768). والبطلُ في هذه الرواية هو الساردُ نفسُه الذي يحكي سيرته.

على التعاقُبِ (succession)، وللنهايةِ على البدايةِ، وللقائم على الحَدَثيّ، مخالفٌ للمتطلّبات التقليديةِ للقصّ ذي التوجّهِ الشعبيّ. وإنْ تَطابَقَ اليوم مع طريقةٍ صحفيةٍ وشعبيةٍ في السرد، فلأنّ التأثيرَ قد مورِسَ في اتّجاهٍ مخالِف: فالقصُّ الصحافي النموذجيّ يقومُ على ابتذالِ إجراءاتٍ مصدرُها الأدبُ «العظيم» استعملها التاريخُ العلميّ، هي تلك التي تُفضّلُ المشهدَ ذا المغزى على التسلسلِ الخَطّيّ للأفعال. ويُعطينا هنا كلٌّ من هوغو وميشليه وتين نماذجَ القصّ. ولا يخضعُ الإخراجُ المسرحيُّ لموت المارشال لضغطِ التبسيطِ وإنما لاستراتيجيةٍ داخل الخطاب التاريخي. فهذا الأخيرُ هو الذي يُفَضّلُ حاضرَ الموتِ على نظامِ التسلسلِ الزمنيّ وعلى زمنِ المعارك. إلاّ أنّ هذا الحاضرَ ليس لحظة الحَدَثِ العاديّة، إنّه الزمنُ التكراريّ للتأسيس. فموتُ جنرالٍ أو ملكٍ في ساحةِ المعركةِ هو حادثٌ. وعلى العكس من ذلك، فإنّ إعدادَ موته وإخراجَه مسرحياً بعنايةٍ يُعَبّرُ عن جوهرِ طريقةٍ في العَيش. إنّه عالَمٌ أصغر يتوافقُ فيه قصُّ حَدَثٍ مُمَيّزٍ يقعُ لفردٍ مع تَبَدّي روابط مجتمعٍ ما وأساليب معايشتها وتعبيرها عن معتقداتٍ مُدْمَجَةٍ فيها ومشاعرَ مُعَبَّرٍ عنها. إذاً فالخاصُّ ليس فقط التحقُّقَ من قانونٍ عامٍّ مجرَّد. إنّه مرآةُ المجتمع وعلاقته مع ذاته ومع ما يؤسّسه. هذا ما يُعَبّرُ عنه زمنُ السردِ الحاضر. ولهذا السبب أيضاً على الفردِ الذي يُستَخدَمُ لهذا العَرضِ أنْ يكونَ حاضراً في هذا الحاضرِ، وألاّ يكون أخيراً هذا «المجهولُ» مجهولاً تماماً، بل أنْ يتمتّعَ بقابليةٍ للرؤية تُتيحُ له أنْ يجعلَ الجماعة التي يُجسّدُها أو الزمن الذي يُجسّدُه مرئيين.

وبتعبيرٍ آخر، فإنّ «مجهولَ» القصّةِ هذا يُحَدّدُ، بصورةٍ غير مباشرة، فكرةً ما عن المعرفة التاريخية. وباستطاعتنا، لفهمها، الانطلاق من اعتباراتٍ تسبقُ الكتابَ وتُقَدّمُ فكرة «مجاهيل التاريخ»:

«مَنْ هم؟ إنّهم ليسوا نجومَ التاريخ الذين غالباً ما يتحوّلون إلى أساطير من شدّةِ التكريم والتمجيد. لقد جسّدوا، أو ألهموا، تيّاراً فكرياً أو اكتشافاً علمياً أو تحوُّلاً اجتماعياً أو حَدَثاً سياسياً. إنّ عصرَهم يتجلّى من خلالهم، بغضّ النظرِ عن مصيرهم الفرديّ».
ويبدو التعارضُ بين «النجم الذي صار أسطورةً» و«الفرد الذي يتجلّى المجتمعُ من خلاله» بسيطاً بادئ الأمر: الأسطورةُ ضدّ الواقع، والإنسانُ الاستثنائيّ ضدّ الفردِ الذي يعكسُ عصرَه أو يُمَثِّلُ «درجتَه الوسطى». لكنّ غرابةَ جعلِ وصيّ عرش إنجلترا «مجهولاً» من مجاهيل التاريخ دليلٌ على أنّ الأمرَ يتعلّقُ بشيءٍ آخر: فالتعارضُ ليس بين الكبير والصغير، أو بين الأسطوريّ والحقيقيّ. بل التعارضُ بين فكرتَينِ في النموذجيّة (exemplarité). فسيرةُ غييوم ليست سيرةَ رجلٍ «لا رُتْبَةَ له». إنّها سيرةُ شخصيةٍ نموذجية. إلاّ أنّ كلّ المسألةِ تكمنُ في معرفةِ ما تعني «النموذجية». فعملُ المؤرّخِ العالِمِ هو في تغييرِ فكرةِ النموذجيةِ بتغييرِ معنى قصّة حياة. واعتمادُ جنسِ السيرةِ الأدبيّ ليس اختياراً للمنهج ضمن خِيارٍ آخر يُقابلُ الخاصَّ بالعامِّ، والفرديَّ بالجماعيّ، والزمنَ القصير بالزمنِ المديد، والمقياسَ الصغير بالمقياسِ الكبير، والثقافيَّ بالاقتصاديّ. فالأمرُ ليس قضيةَ اختيار. إنّه طريقةٌ لوَضْعِ الاختيار. لكنّه أيضاً طريقةٌ لِحَلِّهِ فوراً، بضمِّ الأضدادِ وبإعطاءِ قِيمةٍ عامّة للخاصّ وللمكانِ وللحظةِ.

لا تتعلّقُ القضيةُ إذاً بمعرفةِ ما إذا كان المؤرّخُ يُلَبّي متطلّباتِ العلمِ باعتمادِ طريقة القصّ السِيَريّ، بل بمعرفةِ سبب مرور تأكيدِ العلمِ عبر الشكلِ النموذجيّ للقصّ السيريّ وكيف يتمّ ذلك. ويتضمَّنُ هذا السؤالُ أسئلةً أخرى. ما الذي يربطُ، بصورةٍ عامّة، بين قصّةِ حياةٍ والوظيفة النموذجية، وأيّ نمطٍ من النموذجية تحديداً؟ ما العلاقة بين الواقعةِ الخامّ للحياة وتنسيقِ قصّة الحياة؟ وما العلاقة بين

الحياةِ والمعرفة، وبين النموذجيةِ والحقيقة؟ ليست هذه الأسئلةُ أسئلةً «منهجيةً» خاصّةً بالعلم التاريخي. إنها تتعلّقُ بشعريةٍ أوسع، وأقدم من مناهج هذا العلم أو ذاك، بشعريةٍ تُثَبِّتُ شروطَ تَحَقُّقِها بتحديدِ أهمِّ الطُرُقِ التي تُقَدِّمُ فيها واقعةُ الحياةِ نفسَها لإنتاجِ خطابٍ عقلانيّ. إذاً فالمسألة تتّصلُ بمعرفةِ الطريقةِ التي يندرجُ فيها الاستعمالُ التاريخيّ العلميّ لجنس السِيرةِ في المشهدِ النظريّ للحياةِ المَصوغةِ في خطاب.

لننطلقْ، لهذه الغايةِ، من مَعْلَمَين. الأوّلُ، وقد سبقَ أنْ أشرْتُ إلى أهمّيته، هو الفصلُ التاسعُ من **بويطيقا** أرسطو الذي يُثبتُ تفوُّقَ الشعرِ على التاريخ. فالتاريخُ مجبَرٌ على سردِ الأحداثِ واحداً بعد الآخر وَفقَ تتابعها، بينما الشعرُ يصطفي ولا يستبقي من أحداثِ الحياةِ إلاّ القابلَ للدخولِ في مخطَّطٍ سببيّ. وهو لا يحكي حيواتٍ، بل يَصنعُ حبكاتٍ وتسلسلاً للأفعالِ الضروريةِ أو المعقولة. فليس غَرَضُ العلم البويطيقيّ حياةَ عوليس من ولادته حتى موته، بل هذه الواقعة أو تَلك من حياته تقبلُ التشكيلَ كسلسلةٍ من الأفعالِ يجرُّ بعضُها بعضاً. وهكذا ينشأُ فصلٌ (disjonction) بين «الحياة» بوقائعيتها (factualité) ونظام المعرفةِ العقلانية. يسبقُ هذا الفصلُ في نظام القصصِ تعارضَ العلمِ مع التجربةِ(*) (empirie) التي سيروّجُ لها التاريخ العلميّ في العصر الحديث. كما إنّه يطرحُ مُسبَقاً على بساط البحث ادّعاءَ هذا التاريخ العلميّ نفسِه. فهو يضعُ «التاريخَ» في الجانبِ السيّئ، جانب الخطابِ الذي يحكمُ عليه غرضُه ـ أي حقيقية الحياة ـ بالدونية. لهذا السبب كان على التاريخ، لاكتساب وقاره

(*) «اختبارٌ سطحيٌ أو حاصلٌ صدفةً وغير مُعَدٍّ له إعداداً علمياً كافياً»، (انظر: **عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية: فرنسي ـ عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994).

العلميّ، استيفاء شرطٍ أوّلٍ: فلقد اضطرّ إلى أنْ يُظهِرَ نفسَه قادراً على تشكيلِ سببياتٍ «فلسفية»، وسببياتٍ مساويةٍ في قوّتها لسببيات التخييل. وإننا نعلمُ أنّ بوليب(*) (Polybe) هو الذي قدّمَ أوّلَ حلٍّ للمسألة، قبل أرسطو بقرنين: فلقد عمل على إثباتِ أنّ المتواليةَ (séquence) التاريخيةَ الموسومةَ بالانتصارات المتتابعة للرومان على القرطاجيين والمقدونيين تُحَدِّدُ سلسلةً سببيةً حقيقيةً من الأفعال يمكنُ ردُّها إلى «صانعٍ» ينطبقُ على العناية الإلهيةِ التي تُديرُ العالم. وبهذه الطريقة يكون قد ربطَ، ولنحو ألفي سنة، وقارَ التاريخِ بمخطّطِ السببيةِ الإلهية. ولقد تخلّتْ هذه العنايةُ الإلهية عن مكانها، في عصر العلم الحديث، لمصلحة عمل القوانين. إلاّ أنّ هذه المبادلة لا تكفي لضمان المكانةِ العلمية للتاريخ، لأنّه لا يكفي أنْ يكونَ موضوعُه خاضعاً لقوانين. بل يجبُ قبل كلّ شيءٍ أنْ يحظى شكلُه القصصيّ بالموافقة. إذ يتعلّقُ مصيرُهُ العلميّ بقضيةٍ وقارٍ سابقةٍ لأيّ منهجٍ محدَّد. إنّه يتعلّقُ بحسمِ التعارضِ الشعريّ بين تجريبية (empiricité) «الحياة» ومنطق «الأفعال» المُبتَكَر. فالبدءُ بموت المارشال طريقةٌ لقبولِ طلبِ أرسطو بتحويلِ الحدَثِ التجريبيّ لحدِّ الحياةِ إلى واقعةٍ (épisode) ذات مغزى، مُنظَّمةٍ لمتتاليةٍ سببية. غير أنّ هذه «السببية» لم تعُدْ سببيةَ التسلسلِ الخطّيّ للأفعال، بل هي سببيةُ تَدَخُّلِ مجموعةٍ من الشروط في حَدَثٍ واحد. فالواقعةُ لا تأتي قيمتُها من الأفعالِ التي هي نتيجةٌ لها بل من الأفعالِ التي تُوَلِّدُها. وهي قيّمةٌ لأنّ خصوصيتَها تُتيحُ تقديمَ مجملِ السماتِ العامّة التي تُعَرِّفُ الفروسيةَ على أنّها بِنيةُ الحياة الجماعية، وهي تُقَدّمُ هذه السماتِ بترابطها.

(*) مؤرّخ وجنرال ورجل دولة ومنظّر سياسي يوناني (بين 210 و202 ق.م. ـ 126 ق.م.) يُعَدُّ أهمّ مؤرّخٍ في عصره.

بعبارةٍ أخرى، ترتبطُ السببيةُ بالنموذجيةِ. ويجبُ تصَوُّرُ هذه النموذجيةَ ضمن تقليدِ خطابيّ عريقٍ آخر هو «الحَيَوات النموذجية». ذلك هو المَعْلَمُ الثاني الذي أعلنّا عنه: إذ يُحيلُ نقدُ «المشاهير الذين صاروا أساطير»، في نهاية المطاف، على نموذجٍ خطابيّ هو نموذجُ بلوتارك في **حيوات متوازية**(*) (*Vies parallèles*). إذ يُقدِّمُ هذا المؤلَّفُ فكرةً محدَّدَةً عنِ النموذجية. فالحيواتُ نموذجيةٌ في نظر بلوتارك باعتبار أنّها تُمَثِّلُ بعضَ القوانين الأخلاقية أو تُجَسِّدُ بعضَ الفضائل ـ أو بعضَ الرذائل المتعارضة. ومن ثمّ، فالمهمُّ فيها ليس الحياةَ بوصفها واقعاً بيولوجياً أو ثقافياً، ولا الترابطَ بين فعلٍ وآخر، بل الحقيقةَ الأخلاقيةَ الكبرى. لهذا السبب فحتى حياةُ تيزي (Thésée) وحياةُ رومولوس صالحتان للسرد. فالمهمُّ أنْ تُقَدِّمَ الوقائعُ نماذجَ سلوكيةً وعِبَراً أخلاقيةً لمَن سيعيشون مصائر عظيمة. وتأتي أهمّيةُ الوقائع المروية من حياة سولون(**) (Solon) وكليومين(***) (Cléomène) ونوما(****) (Numa)، وأيّ شخص آخر، قبلَ كلّ شيءٍ من كونها تُمَثِّلُ فكرةَ الحكم الرشيد أو مخاطرَ الشعبية. وتُحكى هذه الحيواتُ لاستخلاصِ الدروس والعِبَر. لكنّ اختزالَ القصّةِ إلى عِبرتها خَدّاعٌ. فالدروسُ توجدُ قبلَ الحياةِ التي تُستَخلَصُ منها. ويُفاقمُ عدمُ اكتراثِ بلوتارك بدِقّةِ الوقائعِ هذه السِمَة. إلاّ أنّها سمةٌ مشترَكَةٌ

(*) عملٌ للفيلسوف اليوناني بلوتارك (نحو 46 بعد الميلاد ـ 125) يضمُّ خمسين سيرةً من بينها ستٌّ وأربعون قُدّمَتْ أزواجاً (تيزي Thésée) رومولوس (Romulus)، الاسكندر الأكبر/ قيصر، ديموستين /(Démosthène) شيشرون (Cicéron)، على سبيل المثال).

(**) رجل دولة ومُشَرِّع وشاعر من أثينا (نحو 640 ق.م. ـ نحو 558 ق.م.) غالباً ما يُعتَبَرُ مؤسّس الديمقراطية، وهو واحدٌ من حكماء اليونان السبعة.

(***) أحد ملوك اسبارطة دامَ حكمه من 235 ق.م. إلى 222 ق.م.

(****) نوما بومبيليوس (Numa Pompilius) (715 ق.م. ـ 673 ق.م.) هو ثاني ملوك روما بعد مؤسّسها رومولوس.

بين كلّ أنماطِ القصّ النموذجيّ، أخلاقيةً كانت نموذجيتُها أو علميةً، وسواءٌ استندتْ إلى وقائعَ مشكوكٍ في أمرها أو صحيحة. إذ لا يَستخلصُ القصُّ النموذجيُّ من حياةٍ ما عدداً من دروسِ الحياةِ أو الدروسِ عن الحياة ما لَمْ تكُنْ هذه الدروسُ سابقةً لها حقّاً. فالأفرادُ النموذجيون ـ أبطالاً كانوا أو أبطالاً مضادّين، وأمراءَ خارقين أو من «مجاهيل التاريخ» ـ هم قبل كلّ شيءٍ أدوات. وما يُظهِرونه موجودٌ قبلهم، ومستقلٌ عنهم، لكنْ لا يُمكنُ أنْ يظهرَ إلاّ من خلال التجسيدِ الذي يقدّمونه له.

لِنَعُدْ إلى موت المارشال. نلاحظُ أنّ قصّتَهُ ترمي إلى التوفيقِ بين نمطَين من المتطلّبات. فهي تَمتثِلُ للمتطَلّب الأرسطيّ بتحويل التتابعِ التجريبيّ إلى تَضَمُّنٍ (implication) سببيّ. هذا من جهة. ومن جهةٍ أخرى، فهو يستجيب لمتطلّبِ النموذجية. إلاّ أنّ السببيةَ تختلف: فهي تعبيريةٌ ولاخطّية. والحالُ نفسُه بالنسبة إلى النموذجية، فهي لَمْ تَعُدْ أخلاقيةً بل علمية. فموتُ المارشال لا يُعَلّمُ الفرسانَ كيف عليهم أنْ يموتوا، وإنما يُعْلِمُنا عمّا كانت عليه الفروسيةُ بوصفها شكلاً من أشكالِ الحياة. ويُعَبّرُ هذا التحوُّلُ للمُتَطَلَّبِ السببيّ وللوظيفةِ النموذجيةِ عن علاقةٍ مختلفةٍ بالوقائع. ولقد أكّدَ أرسطو تفوّقَ التسلسلِ المنطقيّ المُبتَكَرِ على سيرِ الأحداثِ التجريبية. واعتبرَ بلوتارك أنّ نموذجيةَ الأفعالِ المنقولةِ مستقلّةٌ عن صحّةِ الوقائع. وتبنّى دوبي (Duby) وجهةَ نظرِ القصّة التي لا تصلحُ لها أيُّ سببيةٍ ونموذجيةٍ إنْ هي استندَتْ إلى وقائعَ مشكوكٍ فيها. غير أنّ هذا التحَيُّزَ ليس مجرّدَ قضية شعورٍ علميٍّ «حديث». إنّه يُعبّرُ قبلَ كلّ شيءٍ عن علاقةٍ أخرى بالحياةِ نفسِها. وليست القصّةُ النموذجيةُ التي يقترحُها علينا دوبي قصّةَ فارسٍ ماتَ في المعركةِ بل قصّةَ فارسٍ ماتَ ميتةً طبيعيةً. هذا أوّلاً ما يُبعدُه عن أرسطو وبلوتارك. لا يُبدي التقليدُ

الشعريّ لتسلسلِ الأفعالِ، ولا التقليدُ البلاغيّ لأمثلةِ الحياة، أيّ اهتمامٍ بالموت الطبيعيّ. فالموتُ الطبيعيُّ نهايةُ مجرى الحياة الذي لا يُشَكِّلُ أيّ حبكةٍ تثيرُ الاهتمام ولا أيّ نموذجية. فما تسلسُله القصيدةُ وترويهِ القصّةُ هو الأفعال. وتتباينُ هذه الأفعالُ والمجرى الطبيعيّ للحياة وتُعَبّرُ عن طريقةٍ خاصّةٍ في الوجود. فهي من صنعِ أشخاصٍ يعيشون في دائرةِ الفعلِ والنموذجِ والذاكرةِ، بخلافِ أولَئك الذين يعيشون في الدائرةِ المظلمةِ للحياةِ التي تُعيدُ تكرارَ نفسها. فالجديرُ بالصياغةِ الخطابية هو «الحياة» بوصفها مجموعةً من الأفعالِ، أي تلك التي تتعارضُ مع الحياةِ المغمورةِ، والحياةِ المستكينةِ، والحياةِ بوصفها مجرى يُعيدُ نفسَه إلى ما لا نهاية من الولادة حتى الموت.

لا يكفي إذاً لنحصلَ على تاريخٍ علميّ أنْ تكونَ هناك صرامةٌ أكبر في إثباتِ الوقائع وتقييم الأسباب. إذ لا بدّ من إلغاءِ هذا الفصل بين «حياتين». فطالما بقيَ هذا الفصلُ واجباً يبقى التاريخُ في مأزقٍ، مهما كانَ مُوَثَّقاً. فإمّا أنْ يكونَ تاريخاً «حَدَثياً (événementielle)» متمَسّكاً بما تراهُ الشعريةُ والبلاغةُ جديراً بالاهتمامِ مِنْ شخصياتٍ وأحداث. أو أنْ ينذرَ نفسَه، للإفلاتِ من هذا التقليدِ، للبحثِ عن قوانين للتاريخ هي في الحقيقةِ قوانينُ علومٍ أخرى: علم اللاهوت في ما مضى، وعلم الاجتماع أو الاقتصاد في العصر الحديث. لكنّ هذا الفصلَ بين الحياتَين ليس مجرّد قضيةِ حكمٍ مُسبَقٍ قديم يذوبُ تحتَ شمسِ العقلِ الحديث أو بحرارةِ الجماهيرِ الديمقراطية. إنّه قضيةٌ شعريةٌ. وهي ملتحمةٌ بنظامٍ خطابيّ ما يُحَدِّدُ الشروطَ التي من خلالها يُمكنُ للحياةِ أنْ توضَعَ بشكلِ قصّةٍ مُتّسِقَة. وهي ملتحمةٌ بالمنطقِ التمثيليّ الذي يُديرُ عالمَ المدرسة الاتّباعية ويضعُ التراتبياتِ الشعريةَ المنسجمةَ مع التراتبياتِ الاجتماعية. ومن ثَمّ، فَلِكَي يُعطي الموتُ الطبيعيُّ لفارسٍ تاريخاً علمياً، يجبُ أنْ يُهزَمَ هذا المنطقُ

على أرضهِ، وأنْ يَتِمَّ الاعترافُ بالحياةِ العاديةِ لا بوصفها موضوعاً ممكناً لقصيدةٍ فحسب، بل موضوعاً شعرياً بامتياز.

إنّ لهذه الثورةِ اِسماً، فهي تُدعى «الأدب». والأدبُ، باعتباره نظاماً حديثاً في فنّ الكلام، هو الذي ألغى الفرقَ بين الموضوعات النبيلةِ والموضوعاتِ الوضيعةِ، بين الحَيَواتِ التي تستحقُّ أنْ تُروى وتلك المغمورة والمستكينة. فالحياةُ والموتُ الطبيعيان يساويان الحياةَ والموتَ المَجيدَين. لا بل هما يُساويان أكثر من ذلك، لأنّه لا يوجدُ تَمَيُّزٌ بطوليٌّ يُخفي ما يُخفيهِ الشيءُ المبتَذَلُ من قوّةٍ شعريةٍ متوارية. وتُرافقُ هذا المبدأَ الجديدَ لازمةٌ. فلكَي تساوي حياةُ أيّ «مغمورٍ» كان حياةَ الشخصياتِ العظيمة، يجبُ إلغاءُ الفصلِ بين مجالِ الحياةِ الصامتةِ ومجالِ الكلام والأفعالِ المشهودة. ويجبُ أنْ تتمتّعَ الحياةُ «الصامتةُ» المزعومةُ بكلام خاصٍّ بها لا يُعَبِّرُ عن نفسِه عن طريق الخطابِ الواضحِ والبلاغةِ، بل يكونُ منقوشاً على جسدِ الأشياء نفسِه. ويمكنُ تلخيصُ مبدأ اللغةِ الصامتةِ للأشياء هذا بعبارةٍ لأوغست شليغل (August Schlegel):

> يُقَدّمُ كلُّ شيءٍ نفسَه قبلَ كلّ شيءٍ، أي إنّ خارجَه يكشفُ عمّا في داخله، ويكشفُ تَبَدّيهِ (فهو رمزُ ذاتِه) عن جوهرِه. ثمّ يُقَدّمُ بعد ذلك ما تربطُه به علاقةٌ وثيقةٌ وما يؤثّرُ فيه. إنّه في نهاية المطافِ مرآةُ الكون[2].

إنّ ظاهرَ عبارة شليغل صوفيٌّ وورومنسيٌّ إلى حدٍّ ما. ومع ذلك، فهو لا يقولُ في باطنه إلاّ ما تقولُه عبارةُ تقديم «مجاهيلِ التاريخ»: «إنّهم، وبعيداً عن مصيرهم الفرديّ، يكشفون عن عصرهم».

---

(2) August-Wilhelm Schlegel, «*Leçons sur l'art et la littérature*,» cité dans: Philippe Lacoue Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire* (Paris: Le Seuil, 1978), p. 345.

فالموتُ «الطبيعيُّ» للمارشال يُرينا، عن طريقِ الوصفِ وحده، ما لا تستطيعُ أيُّ قصّةٍ عن مآثرِه أنْ تُظهرَه لنا: أي مجمل علاقاتِ القرابةِ والتَبَعيّةِ، والمواقفِ أمام الحياةِ والموت، وأحاسيسِ الوجودِ وما وراءه التي تُعَرّفُ الفروسيةَ بوصفها مؤسّسةً ومثالاً.

ومن ثمّ فإنّ السيرةَ ليست الجنسَ الأدبيّ السهلَ الذي يَنساقُ إليه المؤرّخُ الجادُّ بعدَ أنْ يُرَسّخَ جدارَتَهُ العلمية بالاحترامِ، والذي يمكنه أنْ يجمعَ فيه، مِنْ غَيرِ استحياء، غايةَ جعلِ العلمِ التاريخيّ شعبياً وغايةَ توسيعِ جمهورِه الشخصيّ من القرّاء. فالسيرةُ شَكلُ الرؤية للشروطِ التي تجعلُ العلمَ التاريخيّ ممكناً كخطابٍ حول «الحياة». ولقد صارَ قيامُ تاريخٍ جديدٍ، وعلميّ، ممكناً عندما ألغى النظامُ الجديدُ للأدبِ النظامَ التمثيليَّ الاتّباعيّ الذي فصلَ وضوحَ الأفعالِ عن غموضِ الحياة. ومن ثمّ استطاعَ التاريخُ أنْ يظهرَ وكأنّه «الشعرُ الحقيقيّ» و«الواقعُ المُؤوّلُ تأويلاً سليماً» على أنه «أعظمُ من التخييل». وأستشهدُ هنا بكارلايل[*] (Carlyle) المعروفِ كمنافحٍ عن بطولةٍ جديدةٍ والذي يقولُ لنا مع ذلك، وقبلَ المؤرّخين المُحترفين بزمنٍ طويل: ليس موضوعُ التاريخِ «أخبارَ البلاط» وإنما

> ... حياةُ الإنسانِ في إنجلترا: أي ما فعله البشرُ وما فكّروا فيه وما عذّبهم وما أمتعهم. وكذلك شكلُ حياتهم الدنيوية، وبخاصّةٍ روحُها، وبيئتُها الخارجية ومبدؤها الداخليّ، أي كيف كانت وماذا كانت[3].

(*) توماس كارلايل (Thomas Carlyle) (1795 ـ 1881): كاتب ومؤرّخ اسكتلندي كان لأعماله أثرٌ كبير في العصر الفيكتوري.

(3) Thomas Carlyle, «Boswell's Life of Johnson,» in: Thomas Carlyle, *Critical and Miscellaneous Essays* (London: Chapman and Hall, 1899), vol. 3, p. 81.

ولقد سبقَ أنْ قلتُ إنّ قضيةَ السيرة لا تكمنُ في معرفةِ إنْ كان يجبُ تفضيلُ الفرديّ على الجماعيّ، والزمنِ القصير على الطويل، والعالَم الأصغر على العالَم الأكبر. فالسيرةُ الجديدةُ هي الحلُّ الفعليُّ لهذه التعارضات. فالمبدأُ الذي تستندُ إليه هو إظهارُ العامّ في الخاصّ، والقَرنِ في اللحظةِ والعالَم في غرفةٍ. وهي قادرةٌ على ذلك باسم هذا المبدأ الفلسفيّ/ الشعريّ الذي يكشفُ عن الـ ماذا (ce que) في الـ كيف (comment)، أي عن الجوهرِ في التَبَدّي. فمن غير المهمّ أنْ يُقاومَ هذا المؤرّخُ أو ذاك إغواءَ السيرَةِ أو ينساقَ معه. فالنقطةُ الهامّةُ هي أنّ السيرةَ رمزُ الثورةِ الأدبيةِ التي تُتيحُ للتاريخ أنْ يصبحَ علماً. ويمكنُ لقارئ جورج دوبي، إنْ كانَ من أصحابِ النَزعةِ الصَفائيةِ (puriste)، أنْ يُفَضّلَ كتابَ **الطبقاتُ الثلاث** أو **مخيالُ الإقطاعية** (*Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*) على كتابِ **غيّوم المارشال** (*Guillaume le Maréchal*). غير أنّ العقلانيةَ الخفيّة الموجودةَ في النظريةِ المسَلَّمِ بها علمياً هي نفسها التي تدعمُ الكتابَ المُتَّهَمَ بأنّه يُحابي «الجمهورَ العريض». وما شُبهةُ الجنسِ الأدبيّ الشعبيّ إلاّ وسيلةٌ سهلةٌ لإخفاءِ اضطرابٍ أعمق يعصفُ بإجراءات العلم.

ذلك لأنّ السيرةَ تُظهرُ المفارَقَةَ المخفيةَ في الشروطِ الأدبيةِ لخطابِ التاريخِ العلميّ. وما يجعلُ هذا الأخيرَ ممكناً إلغاءُ التعارضِ الأرسطيّ بين منطقِ الأفعالِ ومجرى الحياةِ، أي بين نظامِ التخييلِ ونظامِ الواقعِ التجريبيّ. والجنسُ الأدبيّ السِيَريّ هو الحيّزُ المميَّزُ لهذا اللاتمايزِ المزدوج: أي بين الأفعالِ والحالاتِ، وأيضاً بين الحقيقيّ والتخييليّ. ولا يتعلّقُ هذا اللاتمايزُ بالوقائع. وإنما يتعلّقُ بما يُفَسّرُها، وبـ «المعيش» الذي يُفتَرَضُ أنّها تَبدُّ له. وهنا أستعيرُ مثالاً من كتابِ كانَ أحدَ روّادِ تجديدِ الجنسِ السِيَريّ، هو **لويس الحادي عشر**

(*Louis XI*) لـبـول مـوراي كـنـدال (Paul Murray Kendall). يـبـدأ الكتابُ بلوحةٍ لإطارِ الحياةِ زمن بطله. أقتطفُ منها بضعَ عبارات:

> كان السلوكُ البشريّ زمنَ لويس الحادي عشر يندرجُ بين الحدودِ القصوى للمتعةِ وللعذاب، للّذّةِ وللبؤس، للغضبِ وللندم، للعنفِ وللعَطالة. وكان أبناءُ القرنِ الخامس عشر يتذوّقونَ الطعمَ الحادَّ للحياةِ المليئةِ بالتناقضات العنيفةِ (...). وكان نورُ العصرِ يُضفي على كلّ شيءٍ مظهراً باهراً.

إنّ ما تصِفَهُ هذه السطورُ ظاهرياً هو الواقعُ المعيشُ زمنَ لويس الحادي عشر. لكنّ هذا الوصفَ لـ «مشهدِ الحياة» يتحوَّلُ، ومن دون سابق إنذارٍ، إلى مَحاجّةٍ حولَ أفعالِ المَلك. وإليكم تَتِمَّةُ النصّ:

> كانت تُرتَكَبُ جرائمُ مروّعةٌ بسبب شتيمةٍ أو كسرةِ خبز، وتواجَهُ بعقوباتٍ فظيعةٍ. ولم يكُنْ بالإمكان كبحُ الإنسانِ، الرازحِ تحت وطأةِ الخطيئة الأصلية (péché originel) والمتمرِّدِ والفَظّ، إلاّ بالعنفِ. وكان من شأنِ المعاملةِ الوحشيةِ التي يتلقّاها بسببِ أخطائه أنْ تكونَ عبرةً للآخرين من أمثاله (...). ولقد طابَ للعديدِ من الروائيين والمسرحيين في القرن التاسع عشر، وفي أعمالٍ تاريخيةٍ مزعومة، تصويرُ أساليبِ التعذيب التي اختلقها لويس الحادي عشر. غير أنّ وصفَهم لا يفي الواقعَ حقّه على الإطلاق. فلقد كان الملكُ لويس يُطَبّقُ أساليبَ تجريبيةً معمولاً بها زمنه، ومن دون أدنى ابتكارٍ جديد(4).

وهكذا يتحوّلُ وصفُ المَعيشِ إلى منطقٍ للأفعال: فالعقوباتُ الفظيعةُ التي يُنزلُها لويس الحادي عشر في أعدائه، والتي كانت

---

(4) Paul Murray Kendall, *Louis XI*, tr. fr. E. Diacon (Paris: Fayard, 1974), p. 10.

الكتبُ المدرسيةُ في ما مضى تُقَدّمُها على أنها تعبيرٌ عن قسوةِ الملك، صارتْ مجرّدَ تعبيرٍ عن معيشٍ مشتَرَكٍ بين الملك وضحاياه. وإذا استعملنا كلمات كارلايل نفسِه، فإنّ ماذا أفعال الملك تختلطُ ببساطةٍ مع كيف الحياة كما كانت في عهده. لكنْ كيفَ يظهرُ هذا الـ «كيف» نفسُه؟ تُساعدُ بعضُ السماتِ الموضوعيةِ للعصرِ على رسمِ مشهدٍ ذاتيّ للحياةِ يتحوّلُ إلى أفعالٍ، كما تُحَوّلُ شمسُ المَغيبِ الغيومَ إلى جبالٍ أو إلى قصورٍ عجيبة. وباختصار، فإنّ هذا الضوءَ المتباينَ للعصر هو الذي يُولّدُ مشانقَ النبلاء. وتكمنُ المشكلةُ في أنّ المصدرَ المباشرَ لهذا الضوءِ نفسِه، أي هذا «الواقع» المعيشَ الذي يُفَسّرُ أفعالَ الملك، هو الكُتُب. والحقُّ أنّه من البديهيّ أنّ أصْلَ هذا الطعم للحياة المتباينة التي تُشيرُ إليها سيرةُ لويس الحادي عشر موجودٌ في المدخلِ المشهورِ لكتابٍ نموذجيٍّ مهمٍّ في تاريخ العقليات هو: **خريفُ العصور الوسطى** (*L'automne du moyen âge*) لَـ ويزينغا(*) (Huizinga). فالمعيشُ لا ينفَكُّ يُحاكي نفسَه بنفسِه. ذلك لأنّه سابقٌ، بوصفه مشهداً قَبْلياً، لكلّ الأشكالِ التي تقبلُ تجسيده.

هنا تلتقي نموذجيةُ السيرةِ العلميةِ بالسيرةِ على طريقةِ بلوتارك. لأنّ «عِبَرَ الحياةِ» عند بلوتارك تسبقُ الحيواتِ نفسَها. وتُفيدُ أسماءُ العظماءِ في تجسيدِها. فالمعيشُ، هنا، أي «كيف الحياة»، يسبقُ الحيواتِ التي عليها تجسيدُه. وكانت النتيجةُ عند بلوتارك اللاتمايزَ بين الواقع والتخييل، وعدمَ الاكتراث بحقيقةِ الوقائع. ولا يتعلّقُ هذا اللاتمايزُ، في السيرةِ العلميةِ، بالوقائع بل يتعلّقُ بـ «المعيش»، وبـ «كيف» الحياةِ، اللذين من المفروضِ أنْ يكونا مصدرَ الوقائع، كما من المفروض من هذه الوقائعِ، بدورها، أنْ تُفَسّرَهُما.

(*) يوهان ويزينغا (Johan Huizinga) (1872 ـ 1945): مؤرّخٌ هولنديّ مؤسّس ما يُدعى بالتاريخِ الثقافيّ.

وهكذا فإنّ العنصرَ السِيَريّ حاضرٌ في قلب العلم التاريخيّ كَتَبَدٍّ للشروط التي تجعلُ هذا العلمَ ممكناً. إلاّ أنّ الشروطَ التي تجعله ممكناً تُدَمّرُ أيضاً المصداقيةَ التي يَدّعيها. فالتاريخُ العلميُّ ممكنٌ على قاعدةِ ثورةٍ أدبيةٍ من سماتها الأساسيةِ إلغاءُ الفرقِ بين مبرِّرِ الوقائعِ ومبرِّرِ التخييلات. فَفِئَةُ «المعيش»، المركزيةُ في السيرةِ، هي التي تختزِلُ هذه المفارَقةَ الداخلة في قوامها. وقيامُها بتحويلِ الموضوعيّ إلى ذاتيّ والذاتيّ إلى موضوعيّ أمرٌ سيشتركُ فيه إلى الأبد المؤرّخُ والروائيّ. ويبقى الاختلافُ، بالتأكيد، في أنّ الروائيَّ لا يُثْبِتُ بينما المؤرّخُ يُثبِت. ومن ثمّ فالمشكلةُ ليست في إقصاءِ السيرةِ عن حقلِ العلم. إنّها في التحَكُّمِ بمخاتلتها التي يمكنُ تلخيصُها كالتالي: تُثبِتُ السيرةُ العلميةُ مبرّراتِ الوقائعِ بأساليبَ في الكتابةِ تقومُ على اللاتمايزِ بين مبرّرِ الوقائع ومبرّرِ التخييلات.

يجبُ لإبطالِ هذه اللعبةِ الطبيعية في الشكلِ السيَريّ دَمجُ نقدِ المبرِّرِ السيريّ فيه، وأوّلاً نقدُ تلك الفئة من المَعيشِ الملتحمةِ مع إجراءات ابتكارِ الموضوعاتِ وتأليفِ القصص وكتابةِ المشاهد. وعلى العملِ النقديّ أنْ يَنْصَبَّ على العقدةِ التي تربطُ كتابةَ الحياةِ بفكرةٍ محدَّدَةٍ عن «كيف» الحياة، أي بفكرةٍ محدَّدَةٍ عن عملية تحويلِ المُعطَياتِ الموضوعيةِ إلى ذاتية وتحويلِ المعيشِ الذاتيّ إلى موضوعيّ. ويمكنُ لمثل هذا العمل أنْ يأخذَ شكلَين اثنين أساسيين. يقضي الأوّلُ بِحلّ العقدةِ (nœud) وتحديدِ الفارقِ بين الأفرادِ وبين المعطيات الموضوعيةِ التي يُصنَعُ منها واقعهم «المعيش». ويقضي الثاني، على العكس من ذلك، بشدِّ العقدةِ والعملِ على جَمعِ الحياةِ والكتابة. ويُمكنُ أنْ يُمَثِّلَ الإجراءَ الأوّلَ العرضُ المثيرُ الذي يقدّمُهُ ألان كوربان (Alain Corbin) في كتابه **عالمُ لويس فرانسوا بيناغو المُستَعادُ** (*Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot*). إذ يتناولُ المؤرّخُ مجهولاً «حقيقياً»، لا إنساناً مغموراً روى قصّةَ حياته،

بل إنساناً لا نعرفُ عنه إلاّ ما تُقَدّمُهُ لنا دائرةُ الأحوال الشخصيةِ من حدٍّ أدنى من المعلومات، هو صانعُ قباقيب (sabotier) عاشَ في القرن التاسع عشر عندَ طَرَفِ غابةٍ نورمندية. ولقد جمعَ المؤرِّخُ، من جهةٍ، كلّ المعلوماتِ التي تُقَدّمها دائرة الأحوال الشخصية عنه وعن عائلته. وجمعَ، من جهةٍ ثانيةٍ، كلّ المعلوماتِ التي بحوزتنا حول وضعِ وتحوُّلاتِ هذه الغابةِ وهذه القرية والحياةِ الماديّةِ والاجتماعيةِ والسياسيةِ في هذا المكانِ من الريف الفرنسيّ. وأرادَ، استناداً إلى هذه المعطيات وحدِها، إظهارَ «عالَم» لويس فرانسوا بيناغو لنا، والطبيعةِ التي كان يراها والجوّ الذي كان يحسّ به وكيف كان يمضي وقته وإحساسِه بالزمن الذي كان يستطيعُ تقاسمه. ومن البديهيّ أنّ هذه الطريقةَ ذاتُ حَدّين. فهي تسعى إلى إثباتِ أنّنا نستطيعُ إعادةَ تشكيلِ «مشهدِ حياةٍ» انطلاقاً من المعطيات الموضوعيةِ وحدِها، ومن دون الاعتماد على الأدبِ المشبوه لقصصِ الحياة. لكنّها، وفي الوقت نفسِه، تُعَرّي عناصرَ الآلةِ السِيَرية: فمن جهةٍ، هناك اسمُ عَلَم على سِجلاّتٍ. ومن جهةٍ ثانيةٍ، هناك كتلةٌ من المعطَيات الموضوعيةّ. كما إنّها تُعَرّي العملياتِ اللازمةَ لكي تُشَكّلَ من تلك المعطيات هذا «المَعيش» الذي يُعطيها تجسيداً فردياً ويُعطي لأسماء الأعلام وجهاً وتاريخاً.

يعملُ الإجراءُ الثاني، وعلى العكس من الأوّل، على الطابعِ غير القابل للفكّ للعقدةِ التي تربطُ الحياةَ بالكتابة. وهو يهتمُّ، خارجَ أشكالِ كتابةِ الحياةِ التي تُكَوّنُ الجنسَ الأدبيّ السِيَريّ كنمطٍ من أنماطِ التاريخ، بطريقتَين أساسيتين في العلاقةِ بين الحياةِ والكتابة: فهو يهتمُّ أوّلاً بأشكالِ الكتابةِ وقوانينِها التي نُقيمُ عليها معرفتَنا التاريخية بالحيوات. ويهتمُّ، ثانياً وأبعد من ذلك، بأشكالِ تلاقي الحياة العاديةِ بالكتابة التي تضعُ عليها سِمَتَها وتُؤَرِّخُها. ويُشارُ عندها إلى وساطة «المعيش» بإصبع الاتّهام بطريقةٍ أخرى، اعتباراً من عدم

قابلية عقدةِ الموضوعيّ والذاتيّ للحلّ، بين حياةٍ تحكي نفسَها وإجراءٍ كتابيّ. وهنا أفكِّرُ بما يقوله ميشال فوكو (Michel Foucault) عن «حياةِ الأَرْذال»: تلك الحيواتِ التي لا نعرفها إلاّ عن طريقِ مصادفةٍ قد تجمعنا بمحفوظاتٍ ـ الدفاع عن بيار ريفيير (Pierre Rivière) قاتلِ أحد والديه(*)، أو قصّةُ هركولين باربان(**) (Herculine Barbin) الخُنثى. لا تُقابلُ هذه الحيواتُ نموذجيةً بأخرى، أي نموذجيةَ المغمورِ بنموذجيةِ المشهور. إنها تُقابلُ هذه السِيَرَ ذاتَ «ملامحِ المَعيش» بحيواتٍ ليس فيها أيُّ «معيشٍ» يوضَعُ بين حالةِ الأشياءِ وأفعالِ فردٍ ما، بحيواتٍ هي مجرّدُ أثرِ كتابةٍ تركتها لنا: أي حيواتٌ/ قصائد، كما يقول فوكو بهذا الخصوص. ومع ذلك، فمن هنا يظهرُ خِيارٌ. ففوكو يربطُ هذه الكتلةَ التي لا تُقْسَمُ للحياةِ والكتابة بآليةٍ في الكتابةِ هي آليةُ سُلطةٍ: إنّها آليةُ البيو/ سُلطة التي تضمنُ سيطرتَها على الحيواتِ العاديّةِ بدفعها لسردِ نفسِها، وبإحلالِ آليات الدفعِ إلى الكلامِ محلَّ صَخَبِ التعذيب. غيرَ أنّ هذه العلاقةَ بين الحياة والكتابةِ تفترِضُ أُخرى، حاسمةً مثلها. إذ ليس القاضي ولا الطبيبُ النفسيُّ من يدفعُ بيار ريفيير إلى الكلام. فما يدفعه إلى الكلامِ هو الرغبةُ في أنْ يُبَيِّنَ أنّه كان عليه القيامُ بما قامَ به، وأنّه «مُختارٌ»، بالمعنى الدينيّ، للقيام بذلك. وما يدفعُه إلى الكلامِ هو لقاؤهُ الأوّلُ، في حياته كولدٍ «غبيّ»، مع الكتابة بشكل الكتابةِ الدينيةِ.

(*) قتل بيار ريفيير (1815 ـ 1840) والدتَه وأختَه وأخاه، وخُفِّضَ قرارُ المحكمة بإعدامه إلى السجن المؤبّد بعفوٍ من الملك لويس فيليب صدر عام 1836، وفي عام 1840 شنقَ نفسَه في زنزانته. تركَ مُذَكّرةً من خمسين صفحة شرحَ فيها أسباب جريمته وظروفها.

(**) باربان (1838 ـ 1868): خنثى فرنسيّ اعتُبِرَ أنثى عند ولادته، ثمّ ذكراً في ما بعد ذلك إثر علاقةٍ غراميةٍ وفحصٍ طبّيّ دقيق. مات منتحراً بالغاز تاركاً مذكّراته.

عندها يصبحُ من الممكنِ نقلُ المسألةِ، ومعاينةُ لقاءِ الحياةِ بالكتابةِ لا كأثَرٍ بسيطٍ لمؤسّسةِ الكتابةِ وإنما كتجربةٍ لعلاقةٍ بين «الحياتَين» تتحَدَّدُ من خلالها التطابقاتُ ـ ومن ثمّ الاختلافاتُ الممكنة ـ بين التراتبيات الشعريةِ والتراتبيات الاجتماعية: أي الحياةُ الطبيعيةُ المنذورةُ لإعادةِ إنتاجِ ذاتها لا أكثر، والحياةُ التاريخيةُ الموسومةُ بالكتابةِ والتي تحتفظُ الكتابةُ بأثرِها. ويعتبرُ المؤرّخُ السيَريُّ عادةً المسألةَ محسومةً: فالتاريخُ يُنطِقُ البُكْمَ، بالطريقةِ نفسِها التي يُعيدُ فيها الأحداثَ إلى «الحياة» التي تُعَبِّرُ هذه الأحداثُ عنها. والأمرُ بالنسبةِ إلى «البُكْم» أنفسِهم ليس بمثل هذه السهولة، لأنّهم بالتحديدِ ليسوا بُكْماً. والحَقُّ أنّ قصَّتَهم صراعٌ بين حياتَين هو أيضاً صراعٌ بين طريقتَين في الكلام: الطريقةُ التي تُلائمُ الحياةَ المُنتِجَةَ ومُعيدةَ الإنتاجِ، والطريقةُ التي يُجَرّبُها أبناءُ الشعبِ عندما يلتقون بالكلماتِ والعبارات والقصصِ الآتيةِ من مكانٍ آخر، أي من **الكتابِ المقدَّس** أو من مِنَصَّةِ الخطيبِ أو من القصيدة. هذا اللقاءُ هو الذي حاولتُ شخصياً تناوله في كتابي **ليلُ البروليتاريا** (*La nuit des prolétaires*). ولَطالما ظنّ المؤرّخون أنّي أردْتُ بهذه الطريقةِ التَرويجَ لِمَعيشٍ للعمّال أو لحياةٍ خاصّةٍ لهم، تحتَ غطاءِ الحياةِ العامّةِ «للحركةِ العمّالية». ومع ذلك فقد كانتِ القضيةُ قضيةَ اعتراضٍ على هذا التقسيم، واعتراضٍ على التقليدِ السِيَريّ الذي يُرجِعُ الأفعالَ أو الأقوالَ العامّةَ إلى مَعيشٍ شعبيٍّ، فرديٍّ وجماعيٍّ في الوقت نفسِه، تُعَبّرُ عنه. تَعَلَّقَ الأمرُ إذاً بمعارضَةِ ما هو مكتوبٌ من «المعيش» بمَسارِ دخولٍ إلى حالةِ الكتابة، منذ اللقاء مع كلماتِ الآخرين وحتى تشكيلِ خطابٍ يُفتَرَضُ أنّه خاصٌّ بالعامل.

إنّ كتابةَ هذا التاريخ تعني القبولَ بمخاطرة وجود ما هو غير قابلٍ للحسم (indécidable): إنّها تعني مصادفةَ متوالياتٍ كلاميةٍ تُعاني بعضَ النقصِ والقرارَ بمعاينةِ هذا النقصِ لا بوصفه نقصاً في المصادر

بل بوصفه شاهداً على علاقةِ ما بين الحياةِ والكتابة. كما تعني التعاملَ مع نصوصٍ يتّسمُ جزءٌ من محتواها الوقائعيّ (factuel) بعدم قابليته للحسم. فالقصصُ التي يتناقلُها العمّالُ حولَ دخولهم الكتابة هي نفسُها قصصٌ نموذجيةٌ يُحيلُ بعضُها على بعض وتُكَرّرُ عدداً من النماذج السابقة لها. إنّها تحكي اللقاءَ بين الحياةِ والكتابةِ لا بدقّةِ الوقائعِ المروية بل حتّى بـ «زيفِها»: أي لا بعدم دقّتها، بل بطابعها المُستَعار والمنقولِ الذي يدُلُّ على الانتقالِ من طَريقةٍ في تجربةِ اللغةِ والحياةِ لأخرى. فالسيرةُ لا بدّ أنْ يرافقَها لاتمايزٌ ما بين الحقيقيّ والتخييليّ. ومن ثَمّ تكونُ القضيةُ معرفةَ أينَ نضعُها وأينَ نحصرُها عوضاً عن إنكارها. ذلك لأنّنا إذا أنكرناها ينتهي الأمرُ بنا، من دون أنْ ندري، إلى الوقوعِ من جديدٍ، وفي المُبرِّرِ الذي نعطيه للوقائعِ، على التخييل الذي خلَنا أننا أفرَغْنا الوقائعَ نفسَها منه.

ليست التباساتُ السيرةِ مجرّدَ قضيةِ منهجٍ داخل علمٍ من العلوم. إنّها تتعلّقُ بنظامِ الكتابةِ نفسِه الذي يجعلُ العلْمَ التاريخيَّ ممكناً، أي بالأدب. ومن يقولُ إنّ التاريخَ لا يكتبُ أدباً، هو بكلّ بساطةٍ كَمَنْ يقولُ إنّ التاريخَ لا يريدُ أنْ يَعلمَ أنّه يفعل. إذ يَوَدُّ المؤرِّخُ الاكتفاءَ بحكمةِ مُعلِّمِ الفلسفةِ للسيّد جوردان(*) الذي يرى أنّ كلَّ ما ليس بيتاً من الشعر هو نثرٌ. لكنْ منذُ نَشأةِ الأدبِ تُعَدُّ عبارةُ «نيكول، أحضري لي خُفَيَّ وأعطيني طاقيةَ النوم» قَضيّةً شِعريةً أيضاً.

(*) السيّد جوردان (Monsieur Jourdain) بطل مسرحية البورجوازي النبيل (*Le bourgeois gentilhomme*) لموليير (1622 ـ 1673). والعبارةُ المستشهدُ بها مأخوذةٌ من هذه المسرحية (الفصل الثاني، المشهد الرابع).

الشاعر عندَ الفيلسوف
ملارميه وباديو(*)

كيفَ يعملُ الأدبُ خارجَ نفسِه؟ كيف يعملُ في النصّ الفلسفيّ بشكلٍ خاصّ؟ ثمّةَ طريقتان في معاينة المسألة. إذ يمكننا الانطلاقُ من الوظيفةِ التي تفرضُها الفلسفةُ، في هذه المرحلة أو تلك من إعدادها، على الأدبِ ومن المثالِ الذي تُعطيه قراءةُ هذا العملِ أو ذاك. بهذه الطريقةِ لا نؤكّدُ فقط، بصورةٍ أساسيةٍ، تأويلَ الفيلسوفِ بلِ المكانة المُعْطاة للمُؤَوِّلِ، والتقسيمِ الذي تتوجَّهُ الفلسفةُ ضمنَه إلى خطابٍ مختلف، أو بالأحرى تشكُّلُهَ في اختلافِه لتقولَ حقيقتَه. أنّ في الإمكانِ تناول المسألة بشكلٍ مخالف: أي أنْ نُعاينَ كيفَ يعكسُ اختيارُ عملٍ ومنهجٍ في القراءةِ تشكيلَ طوبوغرافيا فلسفيةٍ للخطابات محدَّدَةٍ، وأيضاً كَيف تفرضُ صِيَغُ الأدبِ وتخييلاتُه نفسُها نمطاً محدَّداً من فنّ الدراما، وكيف يُلاقي هذا الأخيرُ القضايا التي يسعى الفيلسوفُ إلى إعدادِها ويُعيرُ عناصرَهُ لهذا الإعدادِ نفسِه.

(*) ألان باديو (Alain Badiou) (وُلِدَ في الرباط عام 1937) واحدٌ من أهمّ الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين بالإضافة إلى كونه روائياً ومسرحياً. ينتمي هذا الفيلسوف أيديولوجياً وسياسياً إلى اليسار وأقصى اليسار الفرنسيَين وهو أحد أهمّ منتقديّ السياسة الإسرائيلية في فرنسا ومن معارضيّ سياسة ساركوزي.

ليستِ القضيةُ قلباً للأدوارِ بجعلِ الكاتبِ مُؤَوِّلاً للفيلسوفِ الذي يؤوّلُهُ. إنّها تتعلّقُ بإظهارِ وبإعادةِ طرحِ مسألةِ توزيعِ الأدوارِ والطريقةِ التي تلتقي فيها وتنفصلُ بلاغاتٌ (énoncés) وحججٌ تنتمي إلى مجالِ الفلسفةِ أو الأدبِ أو إلى أيّ علمٍ آخر. وهي تتعلّقُ بالمساعدةِ على التفكير في خطّةِ هذه العملياتِ المشترَكةِ للفكرِ التي تتشكّلُ التقسيماتُ انطلاقاً منها وتميلُ هذه التقسيماتُ إلى كبتِها، وبالمساعدةِ على التفكيرِ في الرهان السياسيّ الموجودِ في هذه اللقاءات التي تخلطُ الأدوارَ وفي العملِ الذي يُعيدُ كلَّ شكلٍ من أشكالِ الخطابِ إلى مكانه.

سأعاينُ وفقاً لهذا المنظورِ الدورَ الذي يؤدّيه شاعرٌ ما، ملارميه، عند فيلسوفٍ معاصرٍ هو ألان باديو. وبطبيعةِ الحال فإنّ هذا الخيارَ ليس عشوائياً. فملارميه شاعرٌ مميّزٌ لسببَين. فهو يُجَسِّدُ، في الوقت نفسِه، الصورةَ العريقةَ للشاعرِ وصورةَ الثورةِ الأدبيةِ الحديثة. إنّه شاعرٌ قبلَ كلّ شيء، أي صورةٌ للمابَين (l'entre-deux)، وصاحبُ كلامٍ يتَّسمُ تقليدياً بتَمَيُّزٍ مزدوجٍ: عن نثرِ العالَمِ وأيضاً عن آراءِ الفيلسوفِ. ومن هنا فإنّه يقبلُ طوعاً باللعبةِ الفلسفية لتراتبيةِ الخطابات. وهو يظهرُ فيها حاملاً لكلامٍ جوهريّ، لكلامٍ ينطوي على سرٍّ لم يُقَدِّرْهُ نثرُ العالَمِ حقّ قدرِه، كما لمْ يُعطِ هو نفسُه عنه أيّ إيضاحٍ، تاركاً، من ثمّ، للفيلسوفِ أمرَ توضيحه. كما إنّ ملارميه شخصيّةٌ نموذجيةٌ للثورةِ الأدبية. لكنْ علينا أنْ نعرفَ معنى هذه الثورة نفسها. إذ تعني هذه الثورةُ، كما حاولتُ أنْ أتصوّرَها، الاعتراضَ على التمييزِ بين الخطابات، وإفلاسَ التعارضِ بين عالَمٍ للشعرِ وعالَمٍ للنثر. وما يؤخذُ على هذا التأويلِ هو أنّه يُفسدُ قسمةَ المواقعِ والخطاباتِ التي تضمنُ الموقعَ التقليديّ للفيلسوف. لذا يميلُ هذا الأخيرُ، في الحقيقةِ، إلى القبولِ بالنموذجِ الحداثيّ الذي يُمَثِّلُ الثورة

الأدبيةَ الحديثةَ بالقطيعةِ التي تنفصلُ من خلالِها اللغةُ عن وظائفها التمثيلية. ومن شأنِ هذا الشكلِ من القطيعةِ الأدبيةِ أنْ يجعلَ الشعرَ يستقرُّ بثباتٍ في عالمِه الخاصّ، أي في المابَين الملائم للتَمَلُّكِ الفلسفيّ. لكنّ المشكلةَ تعودُ لتَظهرَ عندها، لأنّ النموذجَ الحداثيَّ يفترضُ مسبقاً توازياً بين ثوراتِ الفنّ والثوراتِ السياسية. فكيف نتصوّرُ هذا التوافق؟ لقد أدّى ملارميه عدّةَ أدوارٍ سياسيةٍ، بين بِنيويةِ الستينيات وآمالِ حركة عام 1968 والخيباتِ اللاحقة: فلقد اعتُبِرَ زمنَ مجلّة (*Tel Quel*) بطلَ ثورةٍ بِنيويةٍ زُعِمَ أنّها تنسجمُ مع الأخرى، واعتُبِرَ «رفيقاً» عام 1968(*)، وإنْ أثارَ ذلك جدالاً في جريدة (*L'humanité*) التي كانت هي نفسُها موضعَ انتقادِ مناضلي «الحركة» آنذاك، ثمّ التُمِسَ من جديدٍ في سنواتِ انحسارِ الموجةِ واعتُبِرَ مفكّراً صالحاً لمهمّةِ الصبرِ والتحَمُّلِ المطلوبةِ في تلك الفترة. ويُعَدُّ ملارميه، للتفكيرِ في معنى «القطيعة» في السبعينيات، صحبةً مميَّزَةً، تماماً كما كان هولدرلين، بعد عام 1933 بالنسبةِ إلى فيلسوفٍ حريصٍ على العودةِ إلى ما يمكنُ أنْ تعنيه جَبْريةُ الهويةِ الجرمانيةِ لمهمّةِ الأزمنة الحديثة. وهو أكثرُ من ذلك أيضاً بالنسبةِ إلى فيلسوفٍ كان فاعلَ هذه اللحظات الثلاث وحدَّدَ مهمّتَهُ منذ منتصفِ السبعينيات بإنشاء نظام فلسفيّ قادرٍ على إعادة البريقِ، في أزمنةٍ عادتْ إليها الظُلمةُ وأضاعَتْ وُجهتَها، إلى النقاطِ المُضيئةِ على دروبِ ابتعادٍ ممكنٍ عن مجرى العالَم. ومن ثمّ فلا عجَبَ أنْ نجدَ تحليلاتٍ طويلةً

(*) قامت في باريس عام 1968 حركةُ احتجاجٍ طلّابيةٌ عارمةٌ انضمّت إليها سريعاً تنظيماتٌ عمّاليةٌ وسياسيةٌ تنتمي إلى أقصى اليسار وأخذت طابعاً اجتماعياً وسياسياً وثقافياً وحتى فلسفياً. وانتشرت حركةُ الاحتجاج على السلطة الديغولية في مدنٍ فرنسيةٍ عديدةٍ أخرى، شهدت خلالها شوارعُ العاصمةِ الفرنسية وغيرها مواجهاتٍ عنيفةً بين المتظاهرين وقوى الأمن دامت شهرين.

لقصائدَ لملارميه في المسيرةِ الفلسفيةِ لألان باديو، منذ **نظريةُ الذات** (*Théorie du sujet*) عام 1982، إلى **موجزٌ في اللاجمال** (*Petit manuel d'inesthétique*) عام 1998، مروراً بـ **بيانٌ من أجل الفلسفة** (*Manifeste pour la philosophie*) أو بـ **شروط** (*conditions*). تكمنُ القضيةُ كلُّها في تحديدِ مكانةِ هذا الشعرِ ودورِهِ، لا بوصفِه موضوعَ تأمُّلٍ فلسفيّ بل بوصفِه نموذجاً عقلانياً.

إنّ الخِيارَ المنهجيَّ المُشارَ إليه في البدايةِ يطرحُ نفسَه هنا بصورةٍ نموذجية. فلقد عَرَّفَ باديو الشعرَ كواحدٍ من إجراءاتِ الحقيقةِ الأربعةِ(*) التي تفتحُ ثغرةً في موسوعة المعارفِ بالتحقيق في حَدَثٍ ما وبتحديدِ غيرِ القابلِ للتحديدِ في هذا الحَدَثِ بتأسيسِ أمانةٍ ما. وتتعلّقُ معظمُ تحليلاتِه بقصائدَ ينظمُها حضورُ حَدَثٍ غيرِ مؤكَّدٍ: مركبٌ ابتلَعَتْهُ الأمواجُ أو عروسُ بحرٍ هاربةٌ في قصيدة لقد تجاهَلَتْكِ السماء(**) (A la nue accablante tu) أو لغزٌ ليليٌّ في قصيدة سونيتة بحرف إكس (Sonnet en x) وكلمة بتيكس (ptyx) فيها التي لا تعرفُها القواميس. فمن السَّهلِ إذاً إدراجُ «قراءات» باديو لملارميه ضمنَ الإطارِ الذي حدَّدَهُ هو بالذات، أي بوصفها تحليلاتٍ لأشكالٍ شعريةٍ في تحقيقٍ حول الحَدَث. بهذه الطريقة نَضَعُ الشاعرَ في مكانِه، في الموقعِ الذي حدَّدَهُ الفيلسوفُ للشعر: أي في موقعِ إجراءٍ للحقيقة منفصلٍ عن الإجراءاتِ الأخرى لكنّه أيضاً طارحُ فكرِه الخاصّ، وهو من تلك الإجراءات التي من حقِّ خطابٍ آخرَ، أي الفلسفة، أنْ يُبَلِّغَ

(*) أمّا الإجراءات الثلاثة الأخرى بحسب باديو فهي العلمُ والسياسةُ والحبُّ. وبطبيعة الحال فالشعرُ هنا يعني الفنَّ بشكلٍ عامّ.

(**) سبق أنْ تحدّثنا عن هذه القصيدة وعن هذا العنوان في حاشيةٍ في فصل «الدخيل: سياسة ملارميه».

الحقيقةَ المطروحةَ ويُحَدّدَ إمكانيةَ تحقيقِها(*) (compossibilité) مع الاجراءات الأخرى.

إنّ قراءةً من هذا النوع تَنسى أنّ باديو لم ينتظرْ، لاستدعاءِ ملارميه، أنْ يُقيمَ تصنيفاً لإجراءاتِ الحقيقةِ التي تُثَبِّتُ موقعَ القصيدة. فالقراءاتُ الأولى التي قامَ بها لملارميه لا تُحَدِّدُ له، على الإطلاق، فضاءً خاصّاً بالقصيدة. ويستشهدُ كتابُ نظريةِ الذات بملارميه بوصفه ممثّلَ «الجَدَليةِ البِنيوية» والمُدخِلَ إلى هذه العروضِ اللاكانية(**) التي يجبُ ولوجُها للعبورِ من هيغل إلى ماو. ويستدعيه كتابُ **الوجودُ والحَدَث** (*L'être et l'événement*) عند نقطةٍ لا يتعلّقُ الأمرُ فيها بالتفكيرِ في الإجراء الشعريّ وإنما بإدخالِ مفهوم الحَدَثِ الذي تستبعدُه حساباتُ الوجودِ المتعَدّد. وباختصار، فلقد أثّرَ ملارميه في فكرِ باديو قبلَ أنْ يُمَثِّلَ في هذا الفكرِ عملَ الشاعر. فهذا التعيينُ لمكانِ الشاعرِ هو نفسُه إذاً مرحلةٌ في علاقةٍ بين مُفَكِّرٍ ومُفَكّر: إنّه من تلك المغامراتِ الفكرية التي لا تعلمُ تماماً دائماً إنْ كانَ ما يجري معها، وما تَحفَظُ منها، هو شعرٌ أو سياسةٌ أو فلسفةٌ، أو شيءٌ آخر لا يعلمُ به إلاّ الله.

سأفترضُ إذاً أنّ هناك فائدةً تُرجى من العمليةِ التي تُحَرِّرُ قراءةَ ملارميه من تثبيتِها في الفئةِ المنفصلةِ للقصيدة، وتُدرِجُها في تساوي إجراءات الفكرِ وابتكارات اللغة التي تُصبحُ بها القصائدُ والفلسفاتُ والابتكاراتُ السياسيةُ ممكنةً ولا تدخلُ في طوبوغرافيا غيرِ القابلِ

(*) «ممكنٌ مُطلَق (compossible): الكلمة، في لغة لايبنتز (Leibniz) تدلُّ على ما يمكنُ أنْ يتحقّقَ تحت كلّ ظرفٍ وبالإضافة إلى أيّ ممكنٍ آخر»، انظر: عبده الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية: فرنسي ـ عربي** (بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994)، أي ما هو ممكنُ التحقُّقِ أو الوجودِ مع غيره.

(**) نسبةً إلى المحلّل النفسيّ جاك لاكان (Jacques Lacan) (1901 ـ 1981).

للتحديد، بل في طوبوغرافيا التَرَدُّدِ، للأماكنِ التي يعبرُها من يبحثُ عن التفكير في القوّةِ التي تجلبُ الجديدَ إلى نظامِ الفلسفةِ والسياسة والقصيدة. سأفترضُ أنّ فتحَ الحدودِ بهذا الشكلِ قد يُعينُنا على التفكيرِ في ما يقولُه باديو، وأيضاً في الرهانِ التاريخيّ والفكريّ المشترك من خلالِ الاستعداداتِ الخاصّة التي ترافقُ حديثَه عن الشعرِ بشكلٍ عامّ وعن ملارميه بشكلٍ خاصّ. ولا يتعلّقُ الأمرُ هنا بالتفكيرِ في غيرِ المَقُول (non-dit) أو غيرِ المُفَكَّرِ فيه (l'impensé) لدى باديو، بل بإعادةِ قراءاته إلى زمنٍ أتاحَ تداولَ الفكرِ بين أولئك الذين عاشوه وفكّروا فيه وَفقاً لقضيةِ مساواةٍ جذرية.

سأسعى إذاً إلى استعادةِ هذه التأويلات لملارميه لا من كتاباتِ باديو عن الشعرِ وإنّما من خلال المواقع المتردّدة التي تلتمسُ فيها كتُبُهُ الشاعرَ. لأنّ هذه المواقعَ المتردّدةَ هي في الوقت نفسِه مواقعُ استراتيجيةٌ حيث نعرفُ إنْ كنّا سنعبرُ أم نتَعَثَّر: إنْ كنّا سنعبرُ، بالتعبير اللينينيّ، من الميتافيزيقا إلى الجدَليةِ، وبالتعبير السارتري، من الطبيعةِ إلى التاريخ، أو سنتجاوزُ، بالتعبير الأفلاطوني، مُعضلةَ اللاوجود (non-être). ويُستَدعَى ملارميه عند التفكيرِ في عَثَرَةٍ وفي طُرُقِ تجاوزها أو، على العكس، ضرورةِ التوقّف عندها. ومن ثَمّ فهو يُستدعى لعملٍ لا يتّصلُ بتحديدِ دورِ الشعرِ بلٍ بتوجُّهاتِ الفكرِ بشكلٍ عامّ وتداعياتها السياسية. وهكذا فإنّي سأعاينُ خصوصيةَ تأويلاتِ باديو بالنسبة إلى المواقعِ التي يتدَخَّلُ فيها ملارميه في خطابه، وإلى المشكلاتِ التي يساعدُ على تجاوزها أو يدفعُ إلى التعثُّرِ بها.

لنلاحظْ أوّلاً أنّ هذه القراءاتِ تتعلّقُ بعددٍ محدودٍ من القصائد (خمس قصائد إجمالاً) يوحي تأليفُها الدراميّ بفنَّين تصويريين. فهناك القصيدةُ/ اللوحةُ التاريخية، السيناريو الدراميّ للغَرَقِ وللحَدَثِ غيرِ

المؤكّدِ الذي يجبُ تقريرُ وقوعه بانتزاعِ أثَرِه من اللاتمايز البحريّ: في قصيدتَيّ لقد تجاهَلَتْكِ السماء ورَميةُ زَهرِ النَّرْد لا تُبْطِلُ أبداً المصادفةَ (un coup de dés jamais n'abolira le hasard). يضعُ باديو شيئاً فشيئاً محلَّ هاتين اللوحتَين البحريتَين مشاهدُ أسطوريةٌ نثرٌ من أجل ديزيسانت (prose pour des Esseintes) واستهلالٌ لبَعْدِ ظُهْرِ إلهِ ريفيّ(*) (prélude à l'après-midi d'un faune). ينقلُنا هذا التبديلُ من دراميّةِ الحَدَثِ إلى غنائيةِ الوجود. ونجدُ بين الاثنين قصيدةً خامسةً، لوحةً متحرّكةً، هي سونيتة بحرف إكس (sonnet en x) التي يتأرجحُ عالمُها بين السيناريو الأوّل والسيناريو الثاني، وهي بمثابةِ تَعَثُّرٍ لأحدِهما وتجاوزٍ للآخر.

لكنْ يبقى هذا التغييرُ في المنظرِ منتظماً مع دراميّةٍ أوّليةٍ تُثَبِّتُها قراءةُ قصيدةِ لقد تجاهَلَتْكِ السماء[1]. وإنْ عَرِفَتْ هذه القراءةُ طبعاتٍ عديدةً، إلاّ أنّها تتّفقُ جميعاً على اعتبارِ القصيدةِ سيناريو لغير القابل للحسم (l'indécidable). لكنْ يجبُ أنْ نُضيفَ أنّ غيرَ القابلِ للحسم لا يتطابقُ مع اختيارِ سيناريو من بين الاثنين (مركبٌ مشرفٌ على الغرَقِ أم عروسُ بحرٍ لعوب). إذ يتَحَدَّدُ من خلالِ عمليةِ طرحٍ مزدوج (double soustraction). فالمركبُ وعروسُ البحر اللذان يربطُ

(*) نُنَوّهُ هنا بأنّ قصيدة ملارميه تحملُ عنوان بعد ظُهر إلهِ ريفيّ (L'après-midi d'un faune) (1876)، أمّا عنوانُ استهلالٌ لبعد ظهرِ إلهِ ريفيّ (prélude à l'après-midi d'un faune) فهو لعملٍ سيمفونيّ للموسيقي كلود ديبوسي (Claude Debussy) (1862-1918) مستوحى من قصيدة ملارميه المذكورة.

(1) A la nue accablante tu/ Basse de basalte et de laves/ A même les échos esclaves/ Par une trompe sans vertu// Quel sépulcral naufrage (tu/ Le sais, écume, mais y baves)/ Suprême une entre les épaves/ Abolit le mât dévêtu// Ou cela que furibond faute/ De quelque perdition haute/ Tout l'abîme vain éployé// Dans le si blanc cheveu qui traîne/ Avarement aura noyé/ Le flanc enfant d'une sirène.

ملارميه بينهما، في القصيدة، بأداةِ التعبيرِ «ou cela que» لَيسا مجرّد تأويلَين للأثرِ الموجود في زَبَدِ البحر. إنّهما يمثّلان حَدَّينِ مُتلاشيَين (termes évanouissants) يُلغي الثاني الأوّلَ. فغَرَقُ المركبِ هو اختفاءُ سببِه. ودفنُ عروسِ البحرِ هو اختفاءُ هذا الاختفاء، وطَرْحُ نَقْصِهِ. ويُتيحُ معنى العمليةِ الثانية عند باديو تأويلاتٍ مختلفةً ومتضادّةً (antithétiques) في نهاية المطاف. لكنّ السيناريو الأساسيّ ـ سيناريو الطَرْحِ المزدوج ـ يبقى هو نفسُه. فهو الذي يسمحُ بتحويلِ التخييلِ الملارميّ إلى قصّةِ حَدَثٍ غيرِ قابلٍ للحسمِ يجعلُ من المكانةِ العامّةِ للحَدَثِ رمزاً لغيرِ القابل للحسم الذي على الفكرِ حسمُه.

إنّ مثلَ هذا المخطَّطَ ليس بديهياً على الإطلاق. ففي القراءةِ التي اقترحتُها لها شخصياً[2] لا تُحَدِّدُ بِنيةُ الخِيارِ للقصيدة فكراً في الحَدَثِ بشكلٍ عامّ وفي بنيتِه غيرِ القابلة للحسم. إذ تُقَدِّمُ لنا قصيدةُ ملارميه في الحقيقةِ خِياراً قابلاً للحسمِ ومحسوماً. ففرضيةُ عروسِ البحرِ تُلغي بوضوحِ فرضيةَ المركبِ والغرقِ، ونقرأُ في ذلك رمزَ عملِ الشاعر من دون أيّ لُبْسٍ: إذ يضعُ ملارميه محلَّ الدراما التمثيليةِ وألغازِها كتابةً للقصيدةِ بوصفِها حركةَ ظهورٍ واختفاء. ووُضِعَتْ هذه الحركةُ بحيث تتماثلُ مع الاختفاء/ والظهورِ اليوميّ لضوءِ الشمس الذي يجلبُ معه البهاءَ لرتابةِ «الفضاء الشبيه بنفسِه». وبهذه الطريقةِ تندرجُ هذه الحركةُ في مشروعٍ فوق سياسي (métapolitique)، وفي إنتاجِ نظامٍ بشريٍّ في التخييلِ أو في الوقائعِ المصطنَعَةِ يَخلِفُ التضحيةَ الدينيةَ. وبما أنّ حركةَ الظهورِ والاختفاءِ تُلحَقُ بتشابهِ الواقعِ مع نفسِه، فإنّ إسقاطَ هذه الوقائع المصطنَعَة

---

(2) Jacques Rancière, *Mallarmé: La politique de la sirène* (Paris: Hachette, 1996), pp. 15- 25.

يُلحَقُ بالتداولِ الديمقراطيّ للصحيفةِ، وللقطعةِ النَقديةِ وللتصويت. وتؤدّي القصيدةُ هذا الدورَ طالما هي تنتزعُ روعةَ هذه الوقائع المصطَنَعَةِ، بانتظارِ قدومِ الحشود، من محيطِ جوعٍ لا مُجْدٍ لجمهورٍ ينتظرُ شموساً وآلهةً وأساطيرَ جديدة. ويعني ذلكَ أيضاً أنّها تحلُّ غبارَها الذهبيَّ محلَّ شمسِ المثالِ القديمة. ويُشَكِّلُ مُجمَلُ هذه العمليات ما أُسَمّيه «سياسة عروس البحر».

لا أرمي من إشارتي إلى هذه القراءةِ إلى دفعها نحو منافسة قراءةِ ألان باديو، وإنّما تأكيدِ على خصوصيةِ دراما الطرحِ المزدوجِ التي يقومُ بها، ومن ثمّ لأُشيرَ إلى مسألةِ مبرّراتِ هذه الخصوصية، وهي مسألةٌ مُلِحَّةٌ لأنّ بِنيةَ هذه الدراما وإنْ بقيَتْ واحدةً إلاّ أنّ معناها يتغيّرُ تماماً مع تطوُّرِ قراءات باديو لملارميه، حتى تصبحَ سيناريو في النقد الذاتيّ أو في الإلغاءِ الذاتيّ للتأويلاتِ السابقة.

القراءةُ الأولى: شاعرُ القلق

إنّ القراءةَ الأولى التي قامَ بها باديو لملارميه في كتاب **نظرية الذات** تَمّتْ تحت تأثيرِ مفهومٍ جوهريٍّ هو الجَدَليّة (dialectique). ومن شأنِ هذه القراءة أنْ تكشِفَ عن سرِّ الجدليةِ البِنيوية. فهي تسعى، من جهةٍ وفي ما أَطلَقَ عليه فكرُ الستينيات اسمَ البنيوية، إلى إظهارِ النواةِ الجَدَليةِ أي نواةِ فكرِ التحطيمِ الفعّال. وتسعى، من جهةٍ أخرى، إلى تحديدِ نقطةِ التوقُّفِ البِنيويةِ لهذه الجدلية، أي حدِّها الأقصى والطريقةِ التي تدُلُّ فيها في الوقت نفسِه، بتَوَقُّفِها بالذات، على الدربِ الذي يجبُ شقّه.

يُقالُ باللاتينيةِ للطريقِ الضيّقِ الذي يجبُ عبوره (angustia)، أي angoisse (قَلَق) بالفرنسية. ويظهرُ أوّلاً ملارميه عند باديو لا بوصفه شاعرَ الحَدَثِ والشجاعةِ الكونية كما سيصيرُ لاحقاً، وإنما بوصفه

شاعرَ القلقِ «حامل المشاعل (lampadophore)»، ذلك القلق الذي يسندُ في قصيدة سونيتة بحرف إكس:

العديدَ من أحلامِ الغروبِ التي يحرقُها طائرُ العنقاء

إنّ الحلُمَ المحترقَ الذي يُتيحُ القلقُ إضاءَتَه، في السبعينيات، هو حلُمُ تَمَرُّدِ أيار/ مايو 1968. إنّه بخاصّةٍ ما كانَ هذا التمَرُّدُ إعادةً ونفياً له، أي: حلُمُ الثورة السوفياتية التي حطَّمَها أولئك الذين حوّلوها إلى منطقِ دولةٍ بوليسية. ففي الوقت الذي تقودُ فيه محاسبةُ حركةِ 1968 المهزومةِ وثورةِ 1917 المُتَنَكِّسةِ بصورةٍ طبيعيةٍ إلى إلغاءِ التقليدِ الثوريّ الغربيّ، يُقَدِّمُ «منتصفُ الليل» الملارميّ، المُعَلَّقُ بين الفراغِ الذي تَرَكَهُ المُعَلِّمُ المُختَفي ونجومُ الدبّ الأكبر السبعة، أفضلَ مماثَلَةٍ للخيارِ الثوريّ. ولا تُتيحُ هذه المماثلةُ تمثيلَ هذا الخِيار فحسب، بل عرضَها بوصفها خياراً أي بانتزاعِ تردُّدِها نفسِه، ومن ثمّ المستقبلِ الكامنِ فيها، من إلغاءِ الماضي ببساطة. فحيثُ يوجدُ القلقُ، ثمّةَ احتمالُ وجودِ شجاعةٍ تستعيدُ معطياتِه وتَقَلُّبُها.

وبالنتيجة ففي اختيارِ شاعر القلقِ في ملارميه إقصاءٌ للصورةِ التي أعطتهُ إياها الستينيات: أي لصورةِ شاعرِ اللزوميةِ وحارسِ المادّيةِ الدالَّةِ، وضامنِ التحالفِ بين أولويةِ الدالِّ البِنيوية وموضوعيةِ العلم الثوريّ الماركسيّ، أي تحالفِ حركةٍ عمّاليةٍ منتسبةٍ إلى أحزابٍ ودولَ تحملُ هذا الاسم. وهذا التحالفُ بين المذهب الوَضْعيّ العلميّ والحركةِ العمّاليةِ التي تحوّلَتْ إلى دولةٍ هو ما هُزِمَ سنةَ 1968 وما بعدها. وكانَ قياسُ هذا الارتدادِ الدورَ الآيلَ إلى القلق. فلقد كان القلقُ يبدو كطريقٍ ضيّقٍ بين روعةِ ثقةِ الحقيقةِ المادّية ـ للدالّ وللثورة ـ وبروزِ فاعلٍ جديد. كانَ لا بدّ، لإعادةِ طرحِ السؤال حول مستقبلِ الثورةِ مع ملارميه، من انتزاعِه مما كان هو بمثابةِ الضامن له. فكانَ لا بدّ من مقابلةِ خِياره المقلقِ بالتأكيداتِ البِنيوية الماركسيةِ السابقة،

وإظهارِ عملِ قوّةِ الفاعلِ التي تتجاوزُ السطحيةَ البنيويةَ للتوافقيةِ ولتبديل المواقع. فلقد جعَلَ الفكرُ البنيويُّ من هذا الفاعلِ وهماً وأثراً من آثار البِنية. ويختزلُه «الحَدَثُ الذي لا فاعلَ له» لألتوسير (Althusser) إلى مصافِّ المقام الخياليّ في بنيةٍ وَفقَ نموذجٍ لاكانيّ ينطبقُ على فكرةِ كان جاك ألان ميلر (Jacques-Alain Miller) قد أطلقَ عليها اسمَ «مواكبِ الدالّ»: وهي فكرةٌ تتعلّقُ بالضغطِ الحتميّ للنظام الرمزيّ. وكان البحثُ عن نظريةٍ للفاعلِ يعني استعادةَ مقامِ للفعلِ الثوريّ من التقسيم الثنائيّ بنائيّ/ رمزيّ و خياليّ/ أيديولوجيّ. ومن ثَمّ كان طريقُ هذا الفعلِ طريقَ الحدِّ الثالث في ثلاثيةِ لاكان، أي ذاك الواقعيّ الذي تركّزَت حوله دروسُ لاكان بعد عام 1968 ـ لكنّه يظهرُ عنده في شكلٍ متميّزٍ هو شكلُ الصَدْمة (Trauma)، وفي تجربةٍ متميّزةٍ هي تجربة القلق.

كانَ لا بدّ، للخروج من السَكينةِ السياسية الألتوسيرية ولانتزاعِ الجَدَليةِ من براثن البنيوية، من المرور بواقعيةِ القلقِ التي كان مُنَظِّرُها لاكان والشاعرُ المَرْجِعُ ملارميه. فهنا تكتسبُ دراميةُ النَفْي المزدوج كلَّ معانيها. إذ يُعيدُ هذا النَفْيُ المفهومَ الحاضرَ في قلبِ النموذج البِنيويّ، أي مفهومَ السببِ الغائب. وهذا بالفعلِ ما يُشَكّلُ حَبكةَ قصيدة **لقد تجاهَلَتْكِ السماء**. فالزَبَدُ نتيجةُ سببٍ قد اختفى. إلاّ أنّ هذا السببَ الغائبَ لمْ يعُدْ في نظرِ باديو قانونَ البِنيةِ المُلزِمَة. إنّه فعلُ ما يعملُ على قلبِه، وفعاليةُ حركةِ الجماهيرِ على الظرفِ نفسِه الذي ينفيه. فالمشكلةُ تكمنُ إذاً في معاينةِ أثرِ هذا السبب المتلاشي. وإنْ كانَ التأويلُ مبنياً وَفقَ منطقِ الطَرْحِ المزدوج، فلأنَّ في السياسةِ، على حدّ قول باديو، لا يوجدُ إلغاءٌ واحدٌ بل اثنان: فالحزبُ والدولةُ البروليتاريَان هما غيابُ حركةِ الجماهير ـ وهو غيابٌ قامتْ ضدَّه حركاتُ سنة 1968 وما بعدها. لكنّ الأمرَ يتعلّقُ بمعرفة ماذا نفعل:

هل نوافقُ ببساطةٍ على غيابِ هذا الغياب ونُنادي، مُرَدّدين نغمةَ العصرِ، بـ «موت الماركسية»، أم نحطّمُهُ أكثر بانتفاضةٍ جديدة. إنّ القلقَ الموجودَ في قلبِ القصيدةِ المالارميةِ مماثلٌ لقلقِ الثوريّ في صراعه مع عرائس البحرِ المُشَوْرَبَةِ (à moustaches) للثورةِ التي تحوّلَتْ إلى دولة ومعَ ارتيابيةِ زمنٍ ما بعد 1968 أو ما بعد الثورةِ الثقافيةِ حيث غابَ نورُ الجديدِ، نورُ حركةِ الجماهيرِ، من جديدٍ في ليلِ المألوفِ للدولة. فدراميةُ القلقِ المأخوذةُ عن ملارميه هي إذاً دراميةُ زمنِ المابَين المتردّد، دراميةُ الانتقالِ الفاشلِ ـ والمُشَدَّدِ عليه في الوقت نفسه ـ من نفيٍ لآخر، وهو انتقالٌ يلمعُ فيه «وَمْضُ» الأثرِ الذاتيّ.

يُبنَى تأويلُ القصيدةِ عندها وَفقَ ترتيبٍ فريدٍ يُظهِرُ دراميتَه بوصفها، في الوقت نفسِه، مماثلةً للدرامية الثوريةِ ولضدّها: إذ تَنْظُمُ القصيدةُ نِسْيانَ ما يُظهِرُ للثوريّ المقامَ اللازمَ، أي الفاعل. إنّ اختفاءَ المركبِ في سلسلةِ بدائلِه، كما يقولُه الزَّبَدُ ولا يقولُه في الوقت نفسِه، هو فعاليةُ حركةِ الجماهير الغارقة. وتأتي عبارةُ (ou cela que)، التي تُعطي للقصيدةِ محوَرَها لتُلغي هذا الاختفاءَ، وتحدّدَ طريقَ إلغائه. لكنْ ثمّةَ طريقتان للتفكير في هذا الإلغاء: كَنَفْيٍ جديدٍ لنظامِ الأشياء أو كعودةٍ إلى الحالةِ الأوّلية. وإذ يشقُّ ملارميه دربَ الطريقةِ الأولى، فإنّه يختارُ لنفسِه الطريقةَ الثانية. يلمعُ بفعلِ عبارةِ «ou cela que» مقامُ الفاعلِ الذي يقطعُ رتابةَ اختفاءِ السببِ في نتائجه. لكنْ سرعانَ ما يلغي الشاعرُ هذه الفعالية. فشَعْرَةُ عروسِ البحر، الشبيهة بالزَّبَدِ الأوّليّ، تُغَيِّبُ الفاعلَ الذي لَمَعَ لِوَهلةٍ في موقع الخِيار. وهي تعيدُ نتائجَ القوّةِ اللامتجانسةِ في لعبةِ الأماكن البِنيوية.

تُماثِلُ دراميةُ القصيدةِ إذاً مباشرةً دراميةَ الخيارِ السياسيّ الذي

يتطلّبُ البحثَ عن نظريةٍ للفاعل. إذ يمكنُ للحاضرِ غيرِ المؤكَّدِ، في قصيدةِ ملارميه، أنْ يتراءى في مرآةٍ: فهو يرى فيها لَمَعانَ المقام الذاتيّ للتدمير الجديدِ لكنّه يراقبُ فيها أيضاً الطريقةَ التي تجعلُهُ القصيدةُ يختفي وتُصادرُ أثَرَهُ بوضعِ قوامها الخاصّ. هذا ما تُلَخّصُه قصيدةُ سونيتة بحرف إكس، إذْ تنتهي هذه القصيدةُ بثلاثيةٍ رمزيةٍ لا يمكنُ تصوُّرها للخابيةِ ولِلـ بتيكس(*) (ptyx) وللمُعَلِّم الغائب. كما إنّها تستدعي، بالإشارةِ إلى المجرّةِ السماوية، الشجاعةَ الجَدَليّةَ التي عليها حَملُ المشعَلِ الذي حَمَلَهُ لزمنِ القلقُ حاملُ المشاعلِ، وعبورُ الخطوةِ التي ترفضُ القصيدةُ نفسُها عبورَها.

هذه القراءةُ الأولى سياسيةٌ إذاً بشكلٍ مباشر، أي إنّ مسائلَ الفعلِ الحزبيّ الجماعيّ هي التي توَجّهُها. وشكلُ العقلانيةِ الخطابيةِ، وهي رهانُ استقصائها، هو الجَدَليةُ أي شكلٌ يشقُّ طريقَه عبرَ أنواعِ الخطاب (الفلسفة ـ هيغل ـ ، التحليل النفسيّ ـ لاكان ـ ، الشعر ـ ملارميه ـ ، والسياسة ـ ماركس). ويقودُ هذا الطريقُ نحو طريقٍ سياسيٍّ بامتياز يُدعى الثورة. لهذه الغاية تُمسِكُ القراءةُ بملارميه عند نقطةِ اللاتمايزِ للعبور وللاعبور التي تُسَمّى القلق، عند منتصفِ الطريقِ الذي يتجاوزُ النفيَ الأوّليَّ لكنّه يُجَمِّدُ هذا الانتقالَ مُبقياً بذلك على الجدَليةِ في شَرَكِ الميتافيزيقا، بحسب التعبير الماركسيّ.

إنّ هذا التعارضَ بين الجدَليةِ والميتافيزيقا، وبين العبور واللاعبور، هو ما ستعملُ القراءاتُ اللاحقةُ على تعطيلِه مما يؤدي إلى تراجعِ ملارميه من مكانةِ الجَدَليّ المُتَحكِّم بالمعابر إلى مكانةِ الشاعرِ في موقعه، الضامنِ لاحترامِ الحدودِ والمراحل. وستسعى هذه القراءات أكثرَ فأكثر إلى تحويلِ النورِ المترَدِّدِ للقلقِ إلى شمسِ المثال

(*) كلمة ابتدعها ملارميه ولا تردُ في أيّ قاموسٍ فرنسيّ.

(idée) الأفلاطونية. ومن ثمّ ستبتعدُ الجدَليةُ أكثر فأكثر من وظيفتها العابرةِ للخطابات، وستتطابقُ مع مفهوم أفلاطون لهذا المصطلح، أي الطريقَ التصاعديّ إلى لامشروط (*) (l'inconditionné) المثال.

القراءةُ الثانية: علامةُ الحَدَث

تكمنُ المرحلةُ الأولى في هذا الطريق في قراءةِ القصيدةِ وَفقَ فئات الحَدَثِ والموقعِ الحَدَثيّ. قُدِّمَتْ هذه القراءة، التي تُركّزُ على قصيدة **رَميةُ زَهرِ النَّرْد**، في محاضرةٍ بعنوان «أصحيحٌ أنّ كلَّ فكرٍ هو رِهان؟(**) (Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés ?). أمّا الآلية التي يعتمدُ عليها فهي، في آنٍ معاً، استمرارٌ للآلية السابقةِ وقطيعةٌ معها.

إنّها استمرارٌ لأنها تستحضرُ ملارميه بوصفه جَدَليّاً بصُحبةِ «جَدَليين فرنسيين» آخرين - روسو ولاكان وباسكال. يُعتَبَرُ هؤلاء الأربعة جَدَليين بوصفهم مُفَكّريّ الوجود الخارج (l'extra-être) للحَدَثِ يُضافُ إلى الوجود. وهكذا فإنّ استحضارَ ملارميه يتمُّ ضمنَ تقسيمٍ شاملٍ - الوجود والحَدَث - يبدو موروثاً عن التقسيم القديم للطبيعة والتاريخ، وللميتافيزيقا والجَدَلية. ويفوقُ تقسيمُ المواقع هنا أيضاً تقسيمَ أنواعِ الخطاب. فالتصنيفُ ضمن فئةِ «جَدَليّ» يُلغي ما يُمكنُ أنْ يفصلَ الشاعرَ عنِ المحلِّلِ النفسيّ وعن المفكّرِ السياسيّ أو عن المفكّرِ بالمسيحِ بعد بعثِه حيّاً. ومن ثمّ فَلَمْ يُستَحْضَرْ ملارميه بوصفه ممثِّلاً للشعرِ، بل لأنّ قصيدةَ **رميةُ زهرِ النَّرد** هي، بحسب

(*) أي «لا يخضع في وجوده أو صحّتِه لشيءٍ آخر غير ذاته، وهو، بهذا المعنى، مرادفٌ للمُطلَق»، (الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية: فرنسي - عربي**).

(**) سبقَ أنْ أشرنا إلى وجودِ معنيين لتعبير un coup de dés: المعنى المباشر الأوّلي هو «رميةُ زهر النرد»، والمعنى المجازيّ هو «رهان، مغامرة، مخاطرة... إلخ».

باديو، «أعظمُ نصٍّ نظريٍّ موجودٍ حولَ شروطِ فكرٍ يتّصلُ بالحَدَث»(3).

إنّ «تأمُّلَ» باديو في ملارميه(*) يحتلُّ موقعاً غريباً مع ذلك. إذ يتمتّعُ بموقعٍ استراتيجيٍّ في بِنيةِ الكتاب، فهو ينتقلُ من فكرِ الوجودِ المتعدِّدِ، كما تَنْظمُه نظريةُ المجموعات، إلى فكرِ الحَدَثِ من خلالِ علاقةٍ ذات ثلاثة حدود ـ موقفٌ، موقعٌ حَدَثيّ، حَدثٌ. لكنْ يبدو هذا التأمّلُ، في الوقت نفسه، مُلقى هنا من دون تمهيدٍ، وكأنّه حشوٌ تقريباً، من دون ما يُبَرّرُ استدعاءَ ملارميه إلى هذا المكان. ولا يمكنُ تفسيرُ هذه المكانةَ المُمَيَّزَةَ بمجرّدِ القولِ بأنّ هذا المقطعَ يستعيدُ عناصرَ محاضرةٍ سابقةٍ حول قصيدة رميةُ زهرِ النَّرْد، بل بصورةٍ أكثر جذرية من خلالِ دراميةِ القصيدةِ الملارميّة التي تجعلُ مفهومَ الموقعِ الحَدَثيِّ قابلاً للتفكير.

إنّ «الموقعَ الحَدَثيّ» هو في الحقيقةِ «المكان» الملارميّ، حيث تتعلّقُ المسألةُ بمعرفة إنْ كانَ قد حَدَثَ أمرٌ ما إضافيّ، من حركةِ ذاك الذي يتردّدُ «في رمي زهر النَّرد». وتُشبهُ دراميةُ الموقع الحَدَثيّ، المأخوذةُ عن ملارميه، دراميةَ الليلِ القَلِقِ في قصيدة سونيتة بحرف إكس والخِيارِ القلقِ في لقد تجاهَلَتْكِ السماء. إلاّ أنّ التردُّدَ لم يعُدْ بفِعلِ الشاعر، فهو يُحَدِّدُ بِنيةَ الحَدَثِ نفسَها بانزياحه المزدوج عن واقعِ حضورٍ قابلٍ للإشارة إليه وعن انتفائه. كما تغيّرَتْ إضاءَةُ المشهد. إذْ لم يَعُدْ لدينا الآن الاختفاء الذي يُلقي بظلاله وبعتمته

(3) Alain Badiou, «Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés?,» *Le Perroquet*, «les 3 conférences du Perroquet,» no. 5 (janvier 1986), pp. 10-11.

(*) يتألّفُ كتابُ **الوجود والحَدَث** (*L'être et l'evénement*) (1988) لـ ألان باديو من 37 تأمّلاً (Méditations) حول «الحَدَث»، خُصّصَ التأمُّلُ التاسع عشر لقصيدة ملارميه المذكورة.

على المكان، بل لدينا التَبَدّي الذي يُنيرُه. ومن ثمّ ينفصلُ مسرحُ القلَقِ عن داخِلِهِ ويُصبحُ الحرَكَةَ، «المنبثِقَةَ منَ العَجيزةِ والقَفْزَة»، التي تنتزعُ نفسَها من الطَبْطَبَةِ (clapotis) المُتَدَنّيَةِ التافهة. ولقد صارَ السببُ الغائبُ يُدعى الآن الحَدَث، وهو انبثاقٌ للجديدِ الذي علينا تحديدُ هويّته. وما حلَّ الآنَ محلَّ إلغائِه هو التحقيقُ (enquête)، أي العملُ الإيجابيُّ المُنْصَبُّ على آثار الحَدَثِ والبحثُ عن الأسماء التي ندركُ من خلالها القُدْرَةَ الخالصَةَ «لِفِعلِ الانبثاق». تَفقدُ الجدَليّةُ هنا وظيفتَها الانتهاكيةَ (transgressive)، ولم يعُدْ لها، كما يقولُ باديو، سوى قيمةٍ عملانية. فهي تُنَظِّمُ العمليةَ التي نريدُ أنْ نُدركَ من خلالها «الغيابَ الخالصَ لِما يأتي»[4].

وهكذا يصبحُ رفضُ الشاعرِ القلقِ للمعرفةِ الأسلوبَ الملائمَ لإدارةِ عمليةِ المعرفةِ الأرسطية، وأيضاً لدفعِها نحو ما يرفضه أرسطو، أي إلى الاختراق الحَدَثيّ للحقيقة. ومن ثمّ لا يعودُ «التردُّدُ في رمي زهرِ النَّرد»، وإلغاءُ عمليةِ طَرْحٍ بأخرى، جموداً في قلقِ مجرّةِ النجومِ الباردة. إنّهُ، من خلالِ تكافؤِ الحركتَين، تبليغُ سِمَةِ غيرِ القابل للحسمِ في الحَدَث، وغيرِ القابل للحسمِ في ظروفِ حدوثِه الذي يُجبِرُ على الرهانِ عليه والحسم في نقطةِ غير القابل للحسم. كما لم تعُدْ دراميةُ قصيدة لقد تجاهَلَتْكِ السماء دراميةَ النفي الفعّالِ للقلق، بل دراميةَ تكافؤ الفرضيات. ولم يعُدْ هذا التكافؤُ الحياديةَ المُوَلِّدةَ للقلق (anxiogène)، بل صارَ، على العكس، نورَ المُلْحَقِ أو الاستثناء بالذات. فما تُظهِرُه القصيدةُ هو وميضُ نقطةِ غير القابل للحسم في الحَدَث التي تُجبِرُ على الحَسْمِ بأنّه قد وَقَع. وإنّ المجرّةَ المُدْرَجَةَ «في العُلُوِّ ربّما» ستلمعُ منذ الآنَ كجوهرِ الحَدَثِ غيرِ القابل للحسم/ المحسومِ، فوق الريشةِ التي تتطايرُ على شفيرِ الهاوية.

---

(4) المصدر نفسه، ص 6.

لقد تغيّرَ معنى دراميةِ القصيدةِ الملارميةِ في أثناء تشكيلِ مفهوم الموقعِ الحَدَثيّ. فالمجرّةُ النجميةُ التي كانت تُلقي قَلَقَ الغيابِ صارتِ النورَ الإيجابيّ لِما يتركُ أثراً من حَدَثِ الحقيقة. إلاّ أنّ هذا التغييرَ في التأويلِ هو أيضاً تغييرٌ في تنظيم اللعبةِ الفلسفية. فلقد كان القلقُ نقطةَ تقاطعِ نَفْيَين اثنين. والموقعُ الحَدَثيُّ مَعْبَرٌ بين مكانتَين لـ «ما يقع»، والمكانُ الذي يمكنُ فيه لِخَطِّ الحَدَثِ الانفصال عن ابتذال الأمرِ الواقع. إذ تأتي دراميةُ الموقع والحَدَثِ لِتَرُدَّ على تساؤلاتِ القلقِ وتُرَسِّخَ شجاعةَ تَجاوزِ نظامِ الأشياء حيث غَرِقَ الأملُ الثوريّ. لكنّها بهذه الطريقةِ تضعُ الإسرافَ الجَدَليّ للنفي الفعّالِ تحت حمايةِ ميتافيزيقا جديدة. والحقُّ أنّ الحَدَثَ ملحقٌ بصورةٍ مزدوجة، بالنسبةِ إلى ابتذالِ الظروف (الطَبْطَبَةُ المُتَدَنّيَةُ التافهة)، وأيضاً بالنسبةِ إلى نور الوجود. ويصبحُ الواقعُ الصَدْميُّ للقلق، في دراميّةِ الحَدَثِ المستخلَصَةِ من قصيدة رمية زهر النَرْد، الواقعَ النَجميَّ (stellaire) للمثالِ الذي ينقذُنا منه. وإذْ قُلنا إنّ الحَدَثَ يُضافُ إلى الوجود، فذلك يعني أنّه يُضيفُ إلى الظروفِ الألَقَ الطليقَ للوجود الخالص. وبهذه الطريقة تستطيعُ الجَدَليةُ الأفلاطونيةُ أنْ تنوبَ عن الجدَليةِ الماركسيةِ وعن الرغبة السارترية بتجديدها. ويُتَرجِمُ اختلافُ تأويلِ القصيدةِ انزلاقَ جَدَليةٍ نحو أخرى. غيرَ أنّه يمكنُ طرحُ المشكلةِ بصورةٍ مخالفة: فاستمرارُ القصيدةِ (permanence)، أي استمرارُ السيناريو الذي يعودُ إليها، هو الذي يسمحُ لدراميةٍ فلسفيةٍ أنْ تنزلقَ نحو أخرى. ففكرةُ الفكرِ بوصفه أشبه بـ «رمية زَهر النَّرْد» هي التي تستجيبُ للقلق. ونقاطُ الوضوحِ التي أرادَ ملارميه إحلالها محلَّ الشمسِ الأفلاطونية هي التي سمحتْ بإنشاء نظريةٍ للحقائق تُرجِعُ أخيراً القطيعاتِ الحَدَثيةَ إلى الارتقاءِ نحو الشمسِ الأفلاطونية. وترتقي المرحلةُ الثالثةُ من مسيرةِ باديو المالارمية بسطوعِ القصيدةِ باستمرارِ نحو شمس فكرةِ

الخير الأفلاطونيةِ، لكنْ شرطَ الإغلاقِ عليها بإحكام في خاتمةِ القصيدة ـ في خاتمةٍ ستمنعها جذرياً منذ الآن من أنْ تُصبحَ نظريةَ الحدَثِ الذي تجعله يتألّق.

القراءةُ الثالثة: غنائيةُ الوجود

تعودُ القراءةُ الثالثةُ لشعرِ ملارميه، والتي يُقَدِّمُها كتابُ **شروط** (*Condition*)، إلى القصيدتَين اللتين تناولهما في البَدء أي: **لقد تجاهَلَتْكِ السماء، وسونيتة بحرف إكس.** لكنّها تفعلُ ذلك وَفقَ ترتيبٍ خاصٍّ جداً إذ تعهدُ إلى الأولى بأمرِ رسم حدودِ القصيدةِ، وإلى الثانية بتقديمِ مبدأ هذا الحدّ. وهكذا يتمُّ الاحتفاظُ بِتَبَدّي الحَدَثيّةِ (événementialité)، الخاصّةِ بالقصيدةِ، لقصيدةٍ ثالثةٍ: إنّها قصيدةٌ ليس فيها ليلٌ ولا قَلقٌ ولا خِيار، هي نثرٌ من أجل ديزيسانت (Prose pour des Esseintes) التي تُمَثِّلُ الآنَ هذه الحَدَثيةَ برحلةٍ إلى تلك الجزيرة ذات المئة زهرة والشبيهةِ بسهل الحقيقةِ عند أفلاطون. وبذلك يتغيّرُ معنى دراميّةِ الغيابِ المزدوج مرّةً أخرى. فغيابُ غيابِ المركب في غياب عروس البحر صارَتْ ترجمتُه ممكنةً كالتالي: تَطرحُ القصيدةُ، بوصفها ممارسةً لفكرٍ ما، الفكرَ من هذا الفكر. القصيدةُ لا تُفَكِّرُ نفسَها، وليس ذلك وحسب، بل إنّ الفكرَ الخاصَّ بها فكرٌ يَطرَحُ نفسَه هو بالذات. ويُقَدِّمُ لنا السببَ تحليلُ قصيدة سونيتة بحرف إكس: إذ لا يوجدُ في نظرها خابيةٌ ولا بتيكس ولا مُعَلِّمٌ. ويُدعى هذا الغيابُ الثلاثيّ الإقصاءَ (forclusion) في كتاب **نظرية الذات.** ويوقِفُ هذا الإقصاءُ حركةَ الجَدَليةِ إذ تصطدمُ بما في الذات والموت واللغةِ من عدمِ قابليةٍ للتصوّر (l'inconceptualisable). ومن ثمّ تَطَلَّبَ الأمرُ شجاعةً تدفعُ إلى تجاوزِ عدمِ قابلية التصوّرِ هذه وتأكيدِ «وجود» هذا البتيكس الذي لا مفهومَ له والذي يُدعى بالتمرُّد. وهكذا ينقلبُ التأويل: إذ يُصبحُ

الإقصاءُ الحاجزَ الإيجابيَّ لِغَيرِ القابلِ للتسميةِ (innommable) الذي يمنعُ القصيدةَ من اقتحامِ غيرِ المُفَكَّرِ فيه في فكرِها[5].

لقد تحوَّلَ إذاً شاعرُ القلقِ، الذي كان يُشيرُ إلى النقطةِ التي يجبُ تجاوزها، إلى شاعرِ اللاتَعَدِّية (intransitivité)، حارسِ المعابرِ المحظورة. فما كانَ في ما مضى يَتضَمَّنُ معنى القلقِ الذي كانتِ القصيدةُ تُجَمّدُ فيه حركةَ القوَّةِ لمصلحتها، صار يعني الآنَ بصورةٍ إيجابيةٍ العملَ الذي من خلاله توضَعُ القصيدةُ إيجابياً في المكانِ الذي يلائمُها، وهو مكانٌ يُحَظِّرُ عليها من الآن فصاعداً الشَطَطَ الجَدَليَّ ولاتمايُزَ عملياتِ الفكرِ واللغة.

يُستَنتَجُ من ذلك أنّ فكرَ القصيدةِ الذي لا تُفَكّرُه هذه القصيدة - أي شِقُّها المُتَعَدّي - يُفَكَّرُ في مكانٍ آخر بالضرورة. فالقصيدةُ غيرُ المتعدّيةُ تُسَلِّمُ بصورةٍ مُتَعَدّيةٍ إلى فكرِ الفكرِ المدعو فلسفة والتي تُبَلِّغُ وحدها الحقيقةَ التي تقولُها القصيدة. ويُقالُ عن القصيدةِ هنا إنّها شرطُ الفلسفة، والحقُّ أنّ الدراميةَ الملارميةَ هي التي قادَتْ حركةَ الجَدَليةِ السارترية والماركسيةِ نحو الجدليةِ الأفلاطونية. لكنّ الفلسفةَ هي التي تقومُ مقامَ شرطِ مفهوميةِ القصيدة. إنّها هي التي تُمْلي الآنَ حَدَثيتَها الخاصّة: أي الحَدَثيةَ الأفلاطونيةَ لاختفاء المحسوسِ في الفكرة فحسب.

ذلك لأنّه لا يوجدُ مَركبٌ ولا عروسُ بحرٍ ولا ريشةٌ ولا قَلَنسُوةٌ ولا نجمةٌ في قصيدة نثر من أجل ديزيسانت. وصارَ اسمُ عملياتِ القصيدةِ منذ الآنَ الفَصْل والعَزْل. فما تعزِلُهُ هو عَلْقَمُ المئة زهرة في جزيرةٍ لا تَرِدُ قطُّ في أخبارِ الصيف. ولم يعُدْ ما تُنشدُهُ القصيدةُ دراما

---

(5) Alain Badiou, «La méthode de Mallarmé: Soustraction et isolement,» dans: Alain Badiou, *Conditions*, préface de François Wahl (Paris: Editions du Seuil, 1992), p. 117.

الحَدَثِ بل غنائيةَ الوجود. كما لم يعُدِ الجوهرُ الخالصُ الذي ينبعثُ منها جوهرَ الحَدَثِ المُضافَ إلى الوجود، إنّه «وَحْدَةُ (solitude) الوجود الطليقة». ولم يعُدِ الحَدَثُ الوجودَ الخارقَ الذي «يرفعُ الحَيفَ الذي لَحِقَ بالوجود»[6]، بل صارَ داخلَ الوجودِ نفسِه، داخل انعتاقِه المُذهل. ذَلِكُمْ ما تقولُه لنا القصيدةُ في قراءتها الفلسفية.

يعني ذلك أنّ القراءةَ نفسَها قد تغيَّرَت. فلقد كانت قبل ذلك أمينةً للتماثلِ البَدْئيّ بين دراميّتَين: بين دراميةِ نَظْم القصيدةِ ودراميةِ تحديدِ شروطِ السياسةِ ووظائفها. وصحيحٌ أنّ التماثُلَ قد شهدَ تحوُّلاً في معناه حين تَمَّ تمثيلُ آليةِ الخيارِ في القصيدةِ بآلية الفكرِ الخاضع لشروطِ الحَدَثِ بشكلٍ عامّ. إلاّ أنّ القراءةَ تميلُ الآنَ إلى الطريقةِ التفسيرية. فلمْ تعُدْ تربطُ بين دراميّتَين، وصارتْ تُتَرجِمُ ببساطةٍ مقاطعَ القصيدة إلى مقاطعَ في ما تقوله لنا: أي الطريق الذي يقودُنا من العقيدةِ المحسوسة إلى نور الوجود الخالص[7].

وستبلغُ هذه القراءةُ أوجَها، في ما بعد، في نصّ «فلسفةُ إله الريف» (Philosophie du Faune) المُضمَّن في كتاب **موجزٌ في اللاجمال** (*Petit manuel d'inesthétique*). وتتطابقُ مغامرةُ إلهِ الريف فيها بدقّةٍ بالغةٍ مع عرضِ الإغراءات التي تقفُ بالمرصادِ لطالِبِ العِماد على طريقِ الحقيقة(*) (catéchumène): فناءُ الذات الانتشائيّ في المكان، والاكتفاءُ بصورةِ الفنّ، والرغبةُ في تَمَلُّكِ حَدَثِ الرغبةِ

---

(6) Badiou, «*Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés?*,» p. 10.

(7) Badiou, *Conditions*, pp. 118-129.

في هذه الطريقة في القراءة، انظر أيضاً في كتاب **منطق العوالم** (*Logiques des mondes*) تحليلَ المقطع العشقي في **الإنيادة**، حيث يسعى باديو إلى ترجمة سماتِ شَغَف إيني (Enée) وديدون (Didon)، كما يصوّرها فرجيل، إلى سماتٍ أزليةٍ للحقائق، انظر: Alain Badiou, *Logiques des mondes* (Paris: Editions du Seuil, 2006), pp. 37-39.

(*) الشخصُ الذي يتلقى تعاليم الديانة المسيحية استعداداً للعِمادِ أو المعمودية.

كغرضٍ لهذه الرغبة. في حديثه إلينا عن إله الريفِ والحوريّات «يقول لنا ملّارميه (وأنا هنا أستشهدُ بباديو): كلُّ ما يستعيدُ فئةَ الغَرَضِ، التي يخلعها الحَدَثُ باستمرار، يُلغى ببساطةٍ»[8]. إنّ عمليةَ الفَتْقِ (dé-suturation) التي تُعلنُها الفلسفةُ في ما يتعلّقُ بالقصيدةِ تُتَرجَمُ بإخضاعِ القصيدة الصارمِ للتفسيرِ الفلسفيّ. فالأفلاطونيةُ الجديدةُ تُعطي القَصيدةَ شكلَ الإقصاءِ الملائم الذي يُتيحُ للفلسفةِ القيامَ بما امتنعَ عنه أفلاطون: أي بالتفسير الفَلسفيّ للقصيدة. ويأخذُ إقصاءُ الشعراءِ شكلَ هذه الدراما وفقَ عمليتَين فيُغلَقُ أوّلاً على القصيدةِ في فكرِها غيرِ القابِلِ للتفكير، مما يفسحُ المجالَ أمامَ الفلسفة لكي تحتكرَ فكرَ القصيدةِ القابلَ للتفكير.

وهكذا يتمُّ رفضُ كلّ جدليةِ القَسْرِ التي بَرّرَتْ أصْلاً الاستعانةَ بملارميه. إذ لا يوجدُ تدميرٌ ثانٍ، ولا مستقبلٌ لِشَقّ طريقِ الشجاعةِ نحوه. فلقد صارتِ الشجاعةُ تُدعى الآنَ أمانةً: أي صارتْ تَمَسُّكاً بوظيفةِ الحَدَثِ الذي نُؤَكّدُ وقوعَهُ. إلاّ أنّ الحدَثَ نفسَهُ يَنزِعُ إلى التواري خلفَ الأمانةِ للاسم. فالأمرُ لا يتعلّقُ بحَسم وجودِ حورياتٍ بقَدْرِ ما يتعلّقُ بحسم وجوبِ الأمانةِ للبلاغ (énoncé) الذي يقول «تلك الحوريات»، أي، خلاصةُ الأمرِ، الأمانةُ للموقفِ المُسْبَقِ الذي تشملُهُ طريحةٌ[*] (thèse) لانهائيةِ الوجودِ المتعَدّد (l'être multiple). فتعبيرُ «يوجدُ (il y a)»، الذي يجبُ أنْ نكونَ أمينين له، هو لتلك اللانهائية التي بها تُعبَرُ، أو يجب أنْ تُعبَرَ، الحياةُ. هذه هي الحالُ

(8) Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique* (Paris: Editions du Seuil, 1998), p. 208.

(*) نتبنّى هنا أيضاً اقتراحَ عبده الحلو في **معجم المصطلحات الفلسفية**، في ما يختصّ بمصطلحات الجدلية الهيغلية الآتية:

Thèse = طَرِيحَة، antithèse = نَقِيْضَة، synthèse = جَمِيْعَة.

أيضاً في السياسة: فلم يعُدِ الأمرُ يتعلّقُ بالأمانةِ تجاهَ القطيعات الثوريةِ الكبرى بقدرِ ما يتعلّقُ بالأمانةِ تجاهَ «الحَدَثيّاتِ غير المعروفة» والتمَسُّكِ بالأسماء: أي لم يعُدِ الأمرُ يتعلّقُ بالثورةِ العمّاليةِ بقدْرِ ما يتعلّقُ بـ «العامل». وحتّى السياسة نفسها صارتْ مُعَلّقَةً بالمهمّةِ الجوهريةِ التي تكمنُ في إضاءةِ اللاتناهي الذي يَعبرُ كلَّ حياة.

يعرضُ تلك المهمّةَ، وأيضاً باسم ملارميه، العملُ التخييليّ الذي يحملُ عنوان **هدوءٌ هنا في الحياة الدنيا**(*) (*Calme bloc ici-bas*). فأنْ يبدو بطلُ هذا العملِ التخييليّ صِنْوَ جان فالجان (Jean Valjean) ـ الذي يسيرُ على هدى أمانتِه ووفائه لكوزيت (Cosette) الصغيرة التي تتحوّلُ إلى زارعةِ قنابل ـ ، وأنْ يقودَه وفاؤهُ في طريقٍ يسقطُ فيه قتيلاً غافروش (Gavroche) الصغير الذي حَسِبَ نفسَه أنجولراس(**) (Enjolras)، كلُّ ذلك يُذَكّرُني بصورةٍ لا تُقاوَم بصفحاتٍ خصَّصَها فيلسوفٌ آخر لرواية **البؤساء** (*Les misérables*). يُظهِرُ ألان(***) (Alain) فيها شخصيةَ جان فالجان كبطلٍ للأملِ الحقيقيّ، بخلافِ الأملِ المسرحيّ الذي يظهرُ بكاملِ تألُّقِه في شخصية أنجولراس[9]. يبدو لي، وبتجاوزِ كلّ الاختلافات بين طريقتَين في ممارسةِ الفلسفة، أنّ العنوانَ المالارميّ لرواية باديو، وهو صدى لعنوانٍ مالارميّ آخر هو **حول كارثةٍ غامضة**(****) (*D'un*

(*) رواية لألان باديو صدرت عام 1997.

(**) كلّ هذه الأسماء الأربعة السابقة هي لشخصياتٍ في رائعة فيكتور هوغو **البؤساء**.

(***) هو أميل أوغست شارتييه (Emile-Auguste Chartier) الملَقّب بألان (Alain) وهو فيلسوفٌ وصحفيّ وأستاذٌ فرنسيّ (1868 ـ 1951).

(9) Alain Badiou, «Hommage à Victor Hugo,» Alain Badiou, *Humanités* (Paris: PUF, 1960), 10 p. 131.

(****) نصٌّ قصيرٌ (62 صفحة) لألان باديو صدر عام 1998، ينتقدُ فيه فرانسوا ميتران والنظام الرأسمالي البرلماني بالإضافةِ إلى السياسة الثورية.

(*désastre obscur*) كرّسَه لكارثة السياسة الثورية، يُشيرُ إلى حركةِ فكرٍ مماثِلة: إحلالُ الثقةِ في ثرواتِ اللامتناهي العامّة، كما تُوَزّعها بحَذَرٍ «إجراءاتُ الحقيقة»، محلَّ الوعودِ المسرحيةِ للرَبْطِ الجَدَليّ.

فَلْنُسَمِّ ذلك سياسةَ اللامتناهي. تتجاوز تلك السياسةُ، في الحقيقة، «السياسةَ» بوصفها إجراءً من إجراءات الحقيقةِ الأربعة. وهي تشملها في تَوَجُّهٍ أوسع للفكر الذي وَرَثَ، من خلالِ «صراع الطبقات النظريّ» الذي ابتدعه ألتوسير في ما مضى، جزءاً من الآلَةِ النظريةِ للفوق سياسة (métapolitique) الماركسية. فسياسةُ اللامتناهي، وكما «صراع الطبقات النظريّ» والفوق سياسة الماركسية، هي صراعٌ لا ينتهي بين انحرافَين اثنَين، أي بين انحرافٍ يمينيّ وانحرافٍ يساريّ، يَتَبَيَّنُ في نهاية المطافِ أنّهما بديلان لنفسِ الفوضى والتَشَوُّش. فثمّةَ عَدُوّان لسياسة اللامتناهي يتكرّران بانتظامٍ في دراماتيّاتها التخييلية. هكذا يُظهِرُ لنا باديو شخصية أحمد (Ahmed) الناطق باسمه في صراعٍ دائم مع الضدَّين نفسيهما: فهناك، من جهةٍ، مُعَلِّمُ الطَبْطَبَةِ المُتَدَنّيَةِ التافهَة ـ مُفَكّرُ المَحدودية (finitude) المُضنيةِ، والشغوفُ الحقيرُ بالضحايا، ومناضلُ التنظيم الإنسانيّ المسيحيّ النقابيّ البيئيّ الجمعياتيّ لِما هو موجود. يجبُ باستمرارٍ، لمواجهةِ هذا المرء، إظهارُ القطيعةِ أو رهانِ الحَدَثِ ـ على اعتبارِ أنّ الفلسفةَ لا حَدَثَ لها وأنّ السياسةَ لم يَعُدْ لها إلاّ حَدَثيّات غامضة. لكنْ يجبُ استدعاءُ الشعراءِ مع إبقائهم حصراً في مكانهم: أي في المكان التقليديّ ـ الأفلاطوني أو الألتوسيري ـ للمنتِجين الذين لا يملكونَ فكرَ ما يُنتجونه.

ثمّةَ، مقابل من يُديرُ المحدوديةَ التافهة، شخصيةٌ أخرى أدعوها الشاعرَ الجوّال صاحب النجمة: وهو الجاهلُ برياضيات الوجود المتعدّدِ الصارمة الذي يُسَيِّسُ نجومَ الشعر. إنّه إرهابيُّ حزبِ الحَدَثِ

الخالصِ، الحَدَثِ الذي يريدُ الاستغناءَ عن المفعولِ الرجعيّ للأمانةِ والعملَ «دون انتظار» على كسرِ تاريخ العالَمِ إلى اثنين.

لقد سبق لملارميه أنْ حذّرَنا من الاعتقاد بالفضيلةِ التنويريةِ للقنابل. لكنّ الخطرَ لا يكمنُ في القنابلِ بقدر ما يكمنُ، بحسب باديو، في لاتمايُزِ الأفكارِ والخطابات. ويحومُ هذا اللاتمايزُ دوماً حولَ الحَدَث. ويُهَدّدُ الجَدَليُّ الذي يقتحمُ المعبرَ بين المواقع ولا يُمايزُ الخطابات دائماً بإخضاعِ السياسةِ إلى حماسِ الإرهابيين والفلسفةِ إلى فكرِ القصيدة. لهذا السبب يُطلَقُ على الجَدَليّ اسمٌ أقلّ إثارةً للزَّهْوِ، إذ صار يُسَمّى الآنَ «الفيلسوفَ المضادّ».

إلاّ أنّ المصيبةَ تكمنُ في أنّ الفيلسوفَ لا يمكنه الاستغناء عن هذا العدوّ. وذلك لأنّ الفيلسوفَ المضادَّ يبدو أنّه متقدّمٌ دائماً عن النقطةِ التي تُوَزِّعُ فيها الفلسفةُ لعبةَ الحقائق، أي الحَدَث. وكلّما أرادَ الفيلسوفُ تفكيرَ الحَدَثِ الذي يُزيلُ كثافةَ المواقف يحتاجُ إلى مَنْ كان يُسَمّيهم في ما مضى بالجَدَليين، والذين يُسَمّيهم أحياناً بالشعراء مُفَكّريّ الحَدَث مثل: ملارميه ولاكان وباسكال وسان بول، أي مفكّري رميةِ زَهْرِ النَّرْدِ والواقعيّ والرهانِ أو الجنون. إذ يُطلَبُ دوماً من أحدِهم تحديدُ شروط الحَدَث. يُطلَبُ منه ذلك ويُقَدِّمُ الجوابَ، بوصفه مُفَكّرَ الحَدَث، عن نقطةِ اللاتمايُزِ التي يُقيمُها هذا الفكرُ بين الخطابات. فمَن يمكنه أنْ يقولَ إلى أيّ نظامِ خطابيّ تنتمي مُحاجّةُ بولس (Paul) حول جنونِ الصليب(*)؟ فمَن يقولُ الحَدَثَ يقولُ في الوقت نفسِه لاتمايزَ الفكرِ والخطابِ عن الحَدَث. وبذلك يخرجُ عن النظام الذي يُقَسّمُ الأفكارَ وفكرَ الأفكارِ، وإجراءاتِ الحقيقةِ والفكرَ الذي يجمعُ عموميةَ هذه الإجراءات. إنّ بولس الرسول عند باديو هو

(*) إشارة إلى رسالة بولس الرسول إلى أهل قورنتس.

المُنَظِّرُ النموذجيُّ للحَدَثِ وللأمانةِ للحَدَثِ بوصفه نقطةَ ارتكازِ كلِّ حقيقةٍ، لكنّه مع ذلك لا يُنتِجُ حقيقةً ولا فكراً في الحقائق. ويُعَدُّ مُفَكِّرُ القيامةِ دون موتِ هذا، الحليفَ الضروريَّ للفيلسوفِ ضدَّ مناصريّ المحدودية. لكنّه يفرضُ ثمناً غالياً لتحالفه. إذ يقولُ باديو إنّ حَدَثَ الحقيقةِ وفقاً لبولس يُلغي الحقيقةَ الفلسفيةَ ـ بمعنى أنّه يلغي التقسيمَ بين الحقائق وفكرها، وبين الإنتاج وفكرِ الإنتاج.

يعتقدُ باديو أنّ في إمكانه حلّ المشكلةِ بالتشديد على أنّ ادّعاء بولس بالحقيقةِ هو نفسه ملغى لِكَونِ حَدَثِ قيامة المسيح خرافة[10]. لكنّ هذا الردَّ مُتَسَرِّعٌ بعض الشيء. فهلِ النُشورُ أكثرُ خياليةً من عرائس البحر؟ تُطرَحُ المشكلةُ في الحقيقة بصورةٍ مقلوبة. فهي لا تتعلّقُ بكونِ حَدَثِ قيامة المسيح خيالياً، بل بحاجته لأنْ لا يكون كذلك لإطلاقِ أمانةٍ. فبولس يفعلُ كما يفعلُ الإرهابيون، إذ يلتمسُ حقيقةً للحَدَثِ كشرطٍ للأمانة: «وإنْ لم يكُن المسيحُ قد قام فباطلةٌ كرازتُنا وباطلٌ أيضا إيمانُكم»(*). ولو كانَ حَدَثُ القيامةِ خيالياً، لكانت الكلمةُ نفسُها خاليةً من المعنى وكلُّ مجرى الفكر المتّصلِ بها باطلاً، بينما نجدُ عند باديو أنّ حقيقةَ الاختراقِ الحَدَثيّ لا تكترثُ بـ «واقع» الحَدَث: إذ يَظهرُ الحَدَثُ في المفعولِ الرجعيّ للأمانةِ كما يحملها الاسم. فالإيمانُ يجعلُ من العَبَثِ معرفة ما إذا كان الحَدَثُ قد وقعَ فعلاً أم لا. أو بالأحرى صارَ الحَدَثُ اسمَ سبيلِ لاتناهي الوجود، وهو اسمٌ غيرُ محصورٍ في مَرجعٍ (référent) وجوديٍّ، كحال «القيامة»، لكنْ يُمكنُ توزيعُهُ بحرّيةٍ على الأسماء التي تقترحُها

---

(10) Alain Badiou, *Saint Paul: La fondation de l'universalisme* (Paris: PUF, 1997), p. 116.

(*) **الكتاب المقدس**، «رسالة القديس بولس الأولى الى أهل قورنتس،» الآية 11، ص 534.

القصيدةُ والسياسة أو الحبّ. تلك هي المِيزَةُ التي تتفوّقُ فيها عرائسُ البحرِ الشعرية على ابن الله المصلوب: إذ لا تحتاجُ تلك العرائسُ لأنْ تُثبِتَ أنّها كانت موجودة أم لا. فهي ليست سوى أسماء ويمكنُ دائماً أنْ نختارَ الأمانةَ للأسماء كمبدأ لإجراءٍ لامتناهٍ.

إنّ الميزَةَ المُعطاةَ لشاعرِ عرائس البحرِ هي ردٌّ على الاضطرابِ المزعجِ الذي يجلبه حليفُه السابق، القدّيس بولس الفيلسوف المضادّ. وهذا الاضطرابُ مزدوجٌ: فمن جهةٍ، يُطالبُ الرسولُ بِيَقينِ الحَدَثِ كشرطٍ للرهان على ما يتعَهَّدُ به، بينما يعهدُ الفيلسوفُ بالحَدَثِ إلى القرار حول غيرِ القابلِ للحسم، أي إلى الرهانِ حول لاتناهي الوجود الذي يحمله الاسمُ ويبرهنه العدد. ومن جهةٍ أخرى، فهو يعتقدُ أنّه قادرٌ على التحكُّم بالفكرِ الذي يُستَخلَصُ من الحَدَثِ بينما يريدُ الفيلسوفُ أنْ يُطرَحَ هذا الفكر. والحقُّ أنّ ملارميه أكثر تساهلاً ويستحقُّ اللقبَ الذي يُطلقُه عليه باديو، أي «بولس القصيدةِ الحديثة». وهو في الحقيقةِ بولس الطيّب الذي لا يحتاجُ إلى وجودِ عرائسِ البحر إلاّ من أجل إله الريف الذي لا يَدَّعي هو نفسه على الإطلاق أنّه موجود. ويُتيحُ له هذا التواضعُ تهيئَةَ مكانٍ شاغرٍ لفكرٍ فلسفيّ للحقيقةِ التي تتداولُها تلك الكائنات الخيالية. إنّ «بولس القصيدة الحديثة» هو فيلسوفٌ مضادٌ يفتديه كونه ليس بفيلسوفٍ على الإطلاق.

كان على الجَدَليّ المادّيّ في ما مضى تجاوزُ الخطوةِ التي كانت تتوقّفُ عندها جدليةُ الشاعرِ البِنيوية. أمّا الآن فصارَ الشاعرُ الذي أخذَ مكانه، حارسُ ما لا يُسَمّى، هو من يحمينا من الفيلسوف المضادّ عن طريق الاستحواذ على إجراءاته والتخفيفِ من عبء مُتطَلَّبِ واقعيةِ الحَدَث. ولقد أُلغيَتْ في ما مضى غنائيةُ الظهورِ والغياب الملارميّة لمصلحة دراميةِ القَسْرِ الحَدَثيّ. أمّا الآن، فقد أُلغيَت هذه

الدراميةُ من دون ضجيج. وأُعيدَ ملارميه إلى الغنائيةِ، إلاّ أنّ هذه الغنائيةَ هي غنائيةُ غيابِ المحسوسِ في مجدِ الوجودِ اللامتناهي.

ولا يتمُّ هذا الانتقال من دون عواقب. ويشهدُ على ذلك نصٌّ غريبٌ هو أشبه بـ «قراءةٍ أخيرةٍ» لملارميه، يُشَبِّهُ هذا الشاعرَ بالشاعرِ العربيّ لَبيد بن ربيعة. إذ يُقابِلُ باديو مذهبَ المثولية (immanentisme) عند الشاعر العربيّ - الذي يربطُ الكمالَ الدنيويّ بقبولِ المُعَلّم - بـ «مذهبِ التَعالي» عند الشاعر الفرنسيّ وتُمَثِّلُهُ قصيدةُ رميةُ زهْرِ النَّرْدِ والوجودُ النجميّ والكوكبيّ المثاليّ الذي يُدَوّنُه. لكنّه يفعلُ ذلك ليأخذَ على ملارميه الحفاظَ على ثنائيةٍ أفلاطونيةٍ كنسخةٍ سماويةٍ عن العاديّ الديمقراطيّ(11).

قد يبدو هذا اللومُ تهَكُّمياً عندَ من يسعى جاهداً، في الكتابِ نفسِه، إلى تحويلِ شاعرِ المَراوِحِ اليدوية (éventails) والنَجَفِ (ustres) وحواشي الأثواب (ourlets) إلى رسولِ المثالِ الأفلاطونيّ. ويقولون إنّ أفلاطونيةَ إلهِ الريفِ وَفقَ باديو ليست أفلاطونية المجرّةِ النجمية. إلاّ أنّ ما يهمّني هو أنّ ملارميه الأوّل والثاني اللذَين يرفضُ واحدُهما الآخر هما من ابتداع باديو. ويختمُ هذا الأخيرُ نصَّه بمُلَخَّصٍ لطريحاته يُظهِرُ فيه كيف تقترحُ هذه الطريحاتُ طريقاً يفلتُ من مُعضلةِ الإرهابِ التلازُميّ والتعالي الجامد، والشيوعيةِ والديمقراطية. فهو طريقٌ لا يمُرُّ بحُبِّ المُعَلّمِ ولا بتضحيةِ المُعلّمِ، ولا يوجِدُ هذا المُعَلّمَ ولا يُضَحّي به.

لكنْ إنْ كانَ هذا الطريقُ موجوداً بالفعل، فكيف لا نعجبُ من أنّ فكرَ الذي يقترحُه يمرُّ بعنادٍ بكلّ هذه المواكبِ «الجَدَلية» التي تُشَكّلُ، بالتناوبِ وبحسب المعاني المختلفة، عقبةً تارةً ومعبراً تارةً

(11) Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, p. 82.

أخرى؟ وكيف لا نُفَكِّرُ أنّ ذلك يعودُ إلى أنّ المشهدَ الملارميّ كان حاضراً من أجله قبلَ أنْ يعملَ على إدراجِهِ في هذه الدراميةِ أو تلك للشجاعةِ أو للحَدَثِ أو للوجود؟ لأنّه كان يُفَكِّرُ دوماً «مع» ملارميه، بصُحبَتِهِ وبالاصطدام به؟ لأنّ علاقةَ هذا المشهد بالمسألةِ السياسية تَقَعُ في حيّزٍ خطابيّ سابقٍ لأيّ توزيعٍ للمواقعِ الفلسفيةِ والسياسيةِ والشعرية؟ يقولُ باديو إنّ الفلسفةَ تخضَعُ لشرطِ الحقائق التي يُنتجُها الشعرُ من جملة ما يُنتجه. فبفضلِ وجودِ هذه الحقائق يُمكنُ تجاوزُ الربْطِ الماديّ بين حالاتِ الأجسامِ وعمليات اللغة. إلاّ أنّ حقائقَ الشعرِ هي أوّلاً صِيَغٌ، وتجاوزاتٌ في اللغةِ تجعلُها تقولُ ما لا تقولُه في الحالةِ العاديّةِ ومن ثمّ تفتحُها على حالةٍ أخرى للعلاقات بين الأجسام. وثمّةَ شكلان هامّان لهذا الانفتاح. فالشكلُ التقليديّ هو الذي يربطُ إسرافَ الكلماتِ بتبجيلِ الأجسام غير العادية: كأبطال هوميروس ورياضيي أناشيد بندار (Pindare) وآلهةِ الشعر المقدَّس وأمراءِ المآسي وسيّداتِ السونيتات. . . وهناك الشكلُ الذي يكون فيه الاستثناءُ بادياً للعِيان ويتجاوزُ الربطَ العاديَّ بين الكلماتِ والأجسامِ من دون ربطِ هذا الإسرافِ بشيءٍ آخرَ غير الوعدِ المُعَلّق: أي الوعدَ بحالةٍ للأجسام تتحقّقُ من ـ قد تتحقَّقُ من ـ الكلماتِ الاستثنائية وقدرتها. كما إنّ هذا الشكلَ الثاني، هذا الشعرَ لعصرِ الأدبِ، هو الذي يُجَسّدُه ملارميه: فالصِيَغُ الاستثنائيةُ فيه باديةٌ للعِيان: من أفكارٍ خاليةٍ تنتظرُ الحشودَ لكي تُعطيها وجوداً فعلياً (الفِعل المحدود)، وحروفِ جرّ، وظروفٍ وأدواتِ ربطٍ («أو»، «باستثناء»، «ربّما») تُحاكي فِعليّةَ عمليةٍ على الأجسامِ نفسِها وتضعُ المجرّةَ السماويةَ على سطحِ ما «شاغرٍ وَسَام». وإنّ هذه الصِيَغَ هي هنا مكانَ ـ أو لِغيابِ ـ ما يَفْتَرِضُ الأدبُ اليَتيمُ أنّه كانَ حالةً كانَ فيها الشعرُ يتطابقُ مع السياسةِ التي كانت بدورِها تتطابقُ مع الحياة. ويَظهرُ الاستثناءُ فيها كمُلحَقٍ فارغٍ قادرٍ على تقديس «كلّ الكنوزِ المدفونةِ المتناثرة» في

الحاضِرِ، وأيضاً بانتظارِ اتّحادِ الأجسامِ الذي يُكافِئُ التحالفَ الطبيعيَّ المفقودَ بينَ كلماتِ الاستثناءِ وأجسامِه.

إنّها، بوضوحٍ، تلك الصِيَغُ للاستثناء المُعَلّقِ التي تعملُ في فكرِ باديو. وهذا السيناريو هو الذي يُتيحُ له رفضَ الموافقةِ على «الطَبْطَبَةُ المُتَدَنّيَةُ التافهة» وعلى حُبِّ النجومِ الإرهابيّ. كما إنّه هو الذي يُتيحُ للـ «طريق الثالث» للرجاء الثوريّ أنْ ينتظمَ في صيغةٍ فلسفية. ولا شكّ في أنّ الرياضياتِ هي بمثابة أداةِ معرفته. غيرَ أنّ الشِّعرَ - شِعرَ عصرِ الأدبِ - هو الذي أعطاهُ الصيغة أوّلاً.

ما على الفلسفة إلاّ تصحيحُ هذه الصيغة. إذ عليها تصحيحُ عيبِها وإسرافِها في الوقت نفسه. ويعني تصحيحُ عيبِها انتزاعَ «الاستثناء» النجميّ من حصريةِ سمائه الشعرية، وجعلَها «ممكنة التحقيق (compossible)» مع السياسة. لكنْ يجبُ، لهذه الغاية، بناءُ آلةٍ فلسفيةٍ يمكنها، وعلى العكس مما سبق، وضعُ هذا الاستثناء في مكانه. ويجبُ من ثمّ إلغاءُ الازدواجية الأدبيةِ للصيغة التي تقومُ، دائماً وفي آنٍ معاً، بتأجيلِ ما تَعِدُ به وبتحقيقِه مُسبَقاً بالاستبدال. فلقد أجّلَ ملارميه الكتابَ بانتظارِ الجمهور، لكنّه، بانتظار ذلك، لم يتوقّفْ عن إنتاجِ نُسَخٍ عنه وعن كتابةِ الصيغةِ على المراوح اليدوية وعلى غيرها من الأغراض المبتذلة. لقد كتبَ «بوضوحٍ» صيغةَ رميةِ زَهْرِ النَّرْدِ المُعَلَّقَةِ، لكنّه حقّقَها أيضاً على الورقةِ حيثُ تركَ المركبُ والمجَرَّةُ السماويةُ «مَيْلَهُما» مرئياً على الصفحة. ومن ثمّ تكمنُ العمليةُ الفلسفيةُ في شَطْبِ هذا التَحَقُّق غيرِ الملائم للاستثناءِ، وإعادةِ المَجَرَّةِ المُتَوَرِّطَةِ على الصفحةِ إلى سماء الأفكار. ويجبُ لهذه الغاية - وهنا تكمنُ فائدةُ سيناريو الحذفِ المزدوج - جعلُ السِمَةِ المُعَلَّقَةِ للاستثناء جذريةً، وتحويلُ التَرَدُّدِ إلى أمرٍ غيرِ قابلٍ للحسم، وطَلَبُ رَقَمِ غيرِ القابلِ للحسمِ هذا من الرياضياتِ، وتكليفُ الشعرِ بالحفاظِ على

حدوده. ويجبُ لهذه الغايةِ إرجاعُ خصوصيةِ الاستثناءِ الأدبيّ إلى عاملٍ شعريٍّ عامٍّ، هو العاملُ العامُّ المرافقُ لمجدِ الأجسامِ الاستثنائية، من إله ريفِ ملارميه إلى غراميات ديدون (Didon) وإيني (Enée).

لكنْ يجبُ لإنجازِ هذه العمليةِ، القيامُ بصورةٍ مستمرّةٍ بإعادةِ بناءِ مُخَطَّطٍ للمساواةِ بين الصيغةِ الأدبية والصيغةِ الفلسفيةِ، حتى وإنْ كان علينا تقويضُه بعد ذلك. وتشهدُ تعدُّديةُ ملارميه التي يقيمُها باديو حول ثلاثةِ مشاهد ثابتةٍ على التَنَقُّلِ الضروريّ بين خطابٍ يستقرُّ في التوزيعِ المنفصلِ للأمكنةِ، وخطابٍ عليه باستمرارٍ أنْ يعبرَ الحدودَ ويُعيدَ تشكيلَ مبرِّراتِ التقسيمِ حيث يتلاشى التقسيمُ في التساوي غيرِ المتمايزِ بين ابتكارات الفكرِ واللغة. ويوحي التواطؤُ - الذي يجبُ فصمُ عُراهُ باستمرارٍ لأنّه يتجَدَّدُ دائماً - بين الفيلسوف والفيلسوفِ المضادّ، وكذلك اللجوءُ الدائمُ والمختلفُ كلَّ مرّةٍ إلى الشاعر في هذه العلاقةِ المتناقضةِ، بأنّ «فِكرَ الفكرِ» هو نفسُه غيرُ قابلٍ للتفكير إلاّ لقاء المرورِ بلحظةِ اللاتمايزِ الشعريّ التي تُسَلّمُهُ، بعدَ تفكيكه، للفكر العامّ. ولربّما تكونُ الفلسفةُ خاضعةً، بمعنى أكثر جذريةً مما تريد، «للشرطِ الشعريّ».

مصدر النصوص

نُشِرَتْ نسخةٌ أولى من نصّ **سياسة الأدب** باللغة الإنجليزية في عددٍ مخصّصٍ لأعمالي، وبإشراف أريك ميشولان (Eric Méchoulan)، من مجلّة **جوهر** (*Substance*)، العدد 103، المجلّد 1/ 33، 2004.

نُشِرَ نصُّ «سوء التفاهم الأدبيّ» في كتابٍ جماعيّ هو **سوء التفاهم. نَسَبُ الفعل التفسيريّ** (*Le malentendu. Généalogie du geste herméneutique*)، بإشراف برونو كليمان (Bruno Clément) وميشال إسكولا (Michel Escola)، Presses Universitaires de Vincennes، 2003.

نصُّ «قَتْل إيما بوفاري» هو النسخة الفرنسية لمحاضرةٍ أُلقِيَتْ، في شباط/ فبراير 2006، في جامعة شيكاغو ضمن إطار Danziger Lectures وبدعوةٍ من دانيال ألين (Danielle Allen).

قُدّمَ نصُّ «في ساحة المعركة»، وبنسخةٍ أولى، في برنامجٍ مرافقٍ لِعَرْضِ الحرب والسلم في أوبرا باريس في شهر شباط/ فبراير 2000، بِطَلَبٍ من أنييس تيرييه (Agnès Terrier).

نصُّ «الدخيل» هو نصٌّ مُعَدَّلٌ لمداخلةٍ أُلقِيَتْ في ندوة سوريزي

(colloque de Cerisy) المخصَّصَة لملارميه في آب/ أغسطس 1997 بدعوةٍ من برتران مارشال (Bertrand Marchal) وجان لوك ستاينميز (Jean-Luc Steinmetz). وكان قد سبقَ أنْ نُشِرَتْ نسختان منه في مجلّة **أوروبا** (*Europe*)، العددان 825/ 826، كانون الثاني/ يناير - شباط/ فبراير 1998، وفي أعمال ندوةٍ نشرها منظّموها بعنوان **ملارميه أو الغموضُ المُضيء** (*Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*)، Hermann، 1999.

نُشِرَ نصُّ «العلم الجَذِل» في سلسلة Les Cahiers de l'Herne، العدد 35/ 1، والمُخَصَّص عام 1979 لبرتولت بريخت، تحت إشراف برنارد دور (Bernard Dort) وجان فرانسوا بيريه (Jean François Peyret).

نصُّ «بورخيس والداء الفرنسيّ» هو نسخةٌ مُعَدَّلَةٌ لنصّ أُلقيَ في شهر أيار/ مايو 2004 في جامعة فريبورغ خلال ندوةٍ مخصّصَةٍ للعلاقات الأدبية بين فرنسا وأميركا اللاتينية، تحت إشراف ليزا بلوخ دو بيهار (Lisa Bloch de Behar) وفالتر برونو بيرغ (Walter Bruno Berg). وستُنْشَرُ أعمالُ هذه الندوة في دار لارماتان (L'harmattan).

قُدّمَ نصُّ «الحقيقة من النافذة» ضمن لقاءات كاستري (Rencontres de Castries) حول «الحقيقة»، التي نَظَّمَها ميشال بلون (Michel Plon) وهنري راي فلو (Henri Rey-Flaud) في تموز/يوليو 2003.

قُدّمَ نصُّ «المؤرّخ، والأدب والسِيرة» في ندوةٍ حول السيرَةِ نَظَّمَتْها إيزابيل موران (Isabel Morant) وروجيه شارتييه (Roger Chartier) في جامعة فالانسيا، في تشرين الأوّل/ أكتوبر 2000.

أُلقِيَتْ نسخةٌ أولى من نصّ «الشاعر عند الفيلسوف» في يومٍ

خصَّصَهُ جان كليت مارتان (Jean-Clet Martin) لألان باديو (Alain Badiou) في المعهد الدوليّ للفلسفة (Collège international de philosophie) في حزيران/ يونيو 2003.

خَضَعَتِ النصوصُ لتعديلاتٍ تتفاوتُ درجةُ أهمّيتها.

وإنّ إمكانيةَ تقديم عملٍ حول سياسة الأدبِ قد أتاحتها لي مجموعةٌ من المحاضراتِ ألقيتها بين عامي 1998 و2006 في أقسام اللغة الفرنسيةِ لجامعات روتجرز (Rutgers) وجونز هوبكنز (Johns Hopkins) وبيركلي (Berkeley). أُوَجّهُ أوّلَ عباراتِ شكري إلى أولئك الذين دعوني إلى إلقائها هناك واستقبلوني وناقشوا أعمالي.

الثبت التعريفي

تايلورية (taylorisme): نسبةً إلى فريدريك وينسلو تايلور (Frederick Winslow Taylor) (1856 ـ 1915)، وهو مهندس أميركي معروفٌ بآرائه حول التنظيم العقلانيّ للعمل الصناعيّ القائم على تقسيم كلّ عملٍ إلى عددٍ من المهامّ البسيطة التكرارية للوصول إلى أفضل إنتاجيةٍ ممكنة بأقلّ جهدٍ ممكن. ويقدّم تايلور نهجه في كتابه **مبادئ الإدارة العلمية** (*The Principles of Scientific Management*) (1911).

تِيمية (fétichisme): عبادة أشياء مادّيةٍ يعتقد أصحابها بقوّتها السحرية لكونها تُجسّدُ قوّةً روحية أو تمثّلها.

حيوان جميل (bel animal): الإنسانُ عند أرسطو «حيوانٌ سياسيّ»، ومفهومُ «الحيوان الجميل» يُحيلُ على كلّ ما هو مُرَكَّبٌ من أجزاء مُنَظَّمةٍ في ما بينها ولها امتدادٌ خاصٌّ بها. فالجمال عنده يتميّزُ بهاتين السِمَتَين.

رومنسيرو (romancero): الرومنسيرو حكاياتٌ شعريةٌ إسبانية عُرِفتْ منذ القرون الوسطى وتنتمي إلى التراث الشفهي الشعبيّ وتحكي بطولات فرسانٍ إسبان ومآثرهم. وثمّة شعراء حديثون كتبوا الرومنسيرو منهم فيدريكو غارسيا لوركا.

سونيتة (Sonnet): قصيدة من أربعة عشر بيتاً (4، 4، 3، 3).

طروحات عن فويرباخ (thèses sur Feuerbach): هي طروحات ماركس الإحدى عشرة عن فويرباخ، وهي عبارة عن ملاحظات فلسفية قصيرة كتبها ماركس في ربيع 1845 وتُعَبّر عن نقد ماركس لهذا الفيلسوف وأيضاً عن تجاوزه.

كانونيّ (Décabriste): الكانونيون (décabristes) أو décembristes هم المتمرّدون الليبراليون الروس الذين حاولوا القيام بانقلابٍ في سان بطرسبورغ في 14 كانون الأوّل/ ديسمبر من عام 1825 للضغط على القيصر الجديد والحصول على دستورٍ لتحديث النظام وإصلاحه. ولقد قُمِعَت هذه الانتفاضة بعنف شديد.

كيتش (kitsch): كلمة ألمانية الأصل دخلت القاموس العالمي، وهي تحيلُ على تلك الأغراض التزيينية السيّئة الذوق التي هي خليطٌ من عناصر غير متجانسة ولا تتماشى مع الأصول الجمالية السائدة.

مثال (idée): صورةٌ عقليةٌ قائمةٌ بذاتها في فلسفة أفلاطون.

مُثول (immanence): هو وجودُ شيءٍ أو مبدأ في شيءٍ آخر وجوداً ملازماً لوجود الآخر.

ممكنٌ مطلَق (compossible): في لغة لايبنتز (Leibniz)، ما يمكنُ أنْ يتحقّقَ تحت كلّ ظرفٍ وبالإضافة إلى أيّ ممكنٍ آخر، أي ما هو ممكنُ التحقُّقِ أو الوجودِ مع غيره.

ثبت المصطلحات

أب خاص	père castrateur
ابتكار	inventio
إبلاغ	énonciation
اتّحاد جوهريّ	consubstantialité
أثلام	stries
أحافير	fossiles
أحداث الساعة	actualités
أحداث صغرى	micro-événements
أدب المُدَوَّنات	littérature de notations
أدبيّة	littérarité
إدراك	perception
إدراكيّ	perceptif
إدلال كُلّيّ	omni-signifiance
إرادة الدَّلّ	volonté de signifier
إزاحة	déplacement

ازدواج المعنى	ambivalence
استباق	anticipation
استبطان	intériorisation
استذكاريّ	rétrospectif
استلاب	aliénation
استنتاج	déduction
استيهام	fantasmagorie
إشباع	saturation
إشراقية	illuminisme
أصحاب النزعة الإجماعية	unanimistes
إضفاء الجمالية	esthétisation
إطلاق	absoluité
انتهاكيّ	transgressif
إنجازيّ	performatif
انفعالات	affects
إيحاء بالواقع	effet de Réel
بلاغات	énoncés
بيان	éloquence
تبئير	mise en abyme
تَبَدّيات	épiphanies
تجريبية	empiricité
تَحَوُّليّ	métamorphique

dissensus	تخالف
dissensualité	تخالفية
fiction	تخييل
ortodoxie	تشدُّد
implication	تَضَمُّن
parasitisme	تطَفُّل
cathartique	تطهيريّ
succession	تعاقُب
elocutio	تعبير
reconnaissance	تعَرُّف
allusion	تعريض
distanciation	تغريب
emphase	تفخيم
exégétique	تفسيريّ
herméneutique	تفسيريّ
condensation	تكثيف
évanescence	تلاشٍ
représentation	تمثيل
spatialisation	تمكين
agencement	تنسيق
fétichisme	تِيمية
polémique	جِداليّ

dialectique	جَدَليّ
assonnance	جناس صوتيّ
heccéités	جواهر مُتفرِّدة
événementielle	حَدَثيّ
événementialité	حَدَثيّة
castration	خِصاء
mécompte	خطأ في الحساب
mésentente	خلاف
trame	خلفية الأحداث
fantaisie	خيال نَزْويّ
signifiance	دلالة
signe	دليل
autotélique	ذاتيةُ الغائية
temporalité	زَمَنيّة
étiologie sexuelle	سببية جنسية
malentendu	سوءُ تفاهم
intensité	شِدّة
lexicographe	صانع المعاجم
trauma	صَدْمة
double	صِنْو
simulacres	صُوَر
thèse	طريحة

symptôme	عَرَضٌ
logos	عقلُ كُلّيّ
causes occultes	عِلَل باطنية
paléontologie	علم الإحاثة
a-signifiant	غيرُ دالّ
ininterprétable	غيرُ قابلٍ للتأويل
indécidable	غيرُ قابلٍ للحسم
impensé	غيرُ مُفَكَّرٍ فيه
non-dit	غيرُ مَقُول
délié	غيرُ مقيَّد
perversion	فساد
schizophrénie	فُصَام
disjonction	فَصْل
suprasensible	فوق حسّيّ
métapolitique	فوق سياسي
réversibilité	قابليةُ القلب
loi du deux	قانون التثنية
fatalisme	قَدَرية
eucharistie	قربان مقدّس
partage	قِسْمة
muthos	قصّ
valeur d'usage	قيمة استعمالية

omni-signifiance	كُلّية إدلالية
intransitivité	لاتعَدّية
indifférence	لاتمايُز
intransitif	لازم/ غير مُتعَدّ
refrain	لازِمة
impersonnalité	لاشخصانية
inconditionné	لامشروط
atypique	لانموذجيّ
non-être	لاوجود
décence	لباقة
mélodie	لحن
entre-deux	ما بَين
antithétique	متضادّ
idée	مثال
mimesis	محاكاة
finitude	محدودية
école des Annales	مدرسةُ الحوليات
futurisme	مدرسة مُستقبَليّة
percepts	مُدْرَكات
élégie	مرثية
vraisemblance	معقولية
intelligible	مفهوم

intelligibilité	مفهومية
anxiogène	مُوَلِّدة للقلق
probité	نَزاهة
désindividualisaion	نَزْع التفريد
gestique	نظام إشارات
système des vraisemblances	نظامُ المعقوليات
inscience	نَقْصُ العلم
exemplarité	نموذجيّة
nomologie	نواميس
hétérodoxie	هَرطقة
fantasme	هَوام
fantasmatique	هَواميّ
être-en-trop	وجود زائد
être-là	وجود هنا
factuel	وقائعيّ
factualité	وقائعية

المراجع

1 ـ العربية

كتب

الحلو، عبده. **معجم المصطلحات الفلسفية: فرنسي ـ عربي**. بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنماء؛ مكتبة لبنان، 1994.

2 ـ الأجنبية

Books

Badiou, Alain. *Conditions*. préface de François Wahl. Paris: Editions du Seuil, 1992.

———. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Editions du Seuil, 1998.

Balzac, Honoré de. *Illusions perdues*. Edition présentée par Maurice Ménard. Paris: Le Livre de Poche, 1983.

Borges, Jorge Luis. *Discussion*. Traduit de l'Espagnol par Claire Staub. Paris: Gallimard, 1966.

———. *Enquêtes*. Traduit de l'Espagnol par Paul et Sylvia Bénichou. Paris: Gallimard, 1986.

Brecht, Bertolt. *Dialogues d'exilés*. Paris: L'Arche, 1972.

———. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1963.

———. *Journal de travail*. Paris: L'Arche, 1976.

———. *Me-ti, livre des retournements, fragment*. Paris: L'Arche, 1968.

———. *Poèmes*. Paris: L'Arche, 1967.

———. *Théâtre complet*. Paris: L'Arche, 1968.

Ferrard de Pontmartin, Armand Augustin Joseph Marie. *Nouvelles causeries du samedi*. Paris: [s. n.], 1860.

Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1998. (Bibliothèque de la Pléiade)

———. *La tentation de saint Antoine*. Version de 1849. Paris: Conard, 1924.

Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade)

Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade)

———. *Correspondance*. Paris: Plon, 1985.

Sartre, Jean-Paul. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1947- 1948.

Zola, Emile. *Oeuvres complètes*. Publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau monde, 2002.

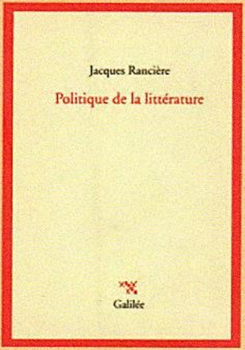
الفهرس

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

سياسة الأدب



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

ليست سياسةُ الأدبِ سياسةَ الكتّاب والتزاماتهم، ولا هي تتعلّقُ بالطريقةِ التي يصوّرون بها البنى الاجتماعية أو الصراعات السياسية. إنّ تعبيرَ **«سياسة الأدب»** يفترضُ وجودَ صلةٍ محدّدةٍ بين السياسة، بوصفها شكلاً من أشكال الفعلِ الجماعيّ، والأدبِ، بوصفه نظاماً محدَّداً تاريخياً لفنّ الكتابة.

يسعى هذا الكتاب إلى إظهارِ كيفَ أنّ الثورةَ الأدبيةَ تقلبُ، فعلياً، نظامَ العالَم المحسوس الذي كان يدعمُ التراتبياتِ التقليدية، ولماذا تُحبِط المساواةُ الأدبيةُ كلَّ رغبةٍ في وضعِ الأدبِ في خدمةِ السياسة أو مكانَها. ويختبرُ الكتابُ فرضياتِه على بعض الكتّابِ مثل: فلوبير وتولستوي وملارميه وبريخت وبورخيس وآخرين غيرهم، كما يُظهرُ تَبِعاتِها على التأويلِ التحليلي النفسيّ وعلى السردِ التاريخيّ والتصوُّرِ الفلسفيّ.

● **جاك رانسيير (1940 - ....):** فيلسوف فرنسي. من مؤلفاته: *Le philosophe et ses pauvres* (1983), *L'inconscient esthétique* (2001), *La haine de la démocratie* (2005), *Le spectateur émancipé* (2008).

● **د. رضوان ظاظا:** أستاذ في جامعة تشرين - سوريا. من ترجماته الصادرة عن المنظمة العربية للترجمة: **الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية** (2008)، **إنسان الكلام** (2003).

المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 10 دولارات
أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-0-1784-6
9 789953 017846